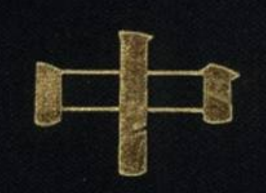
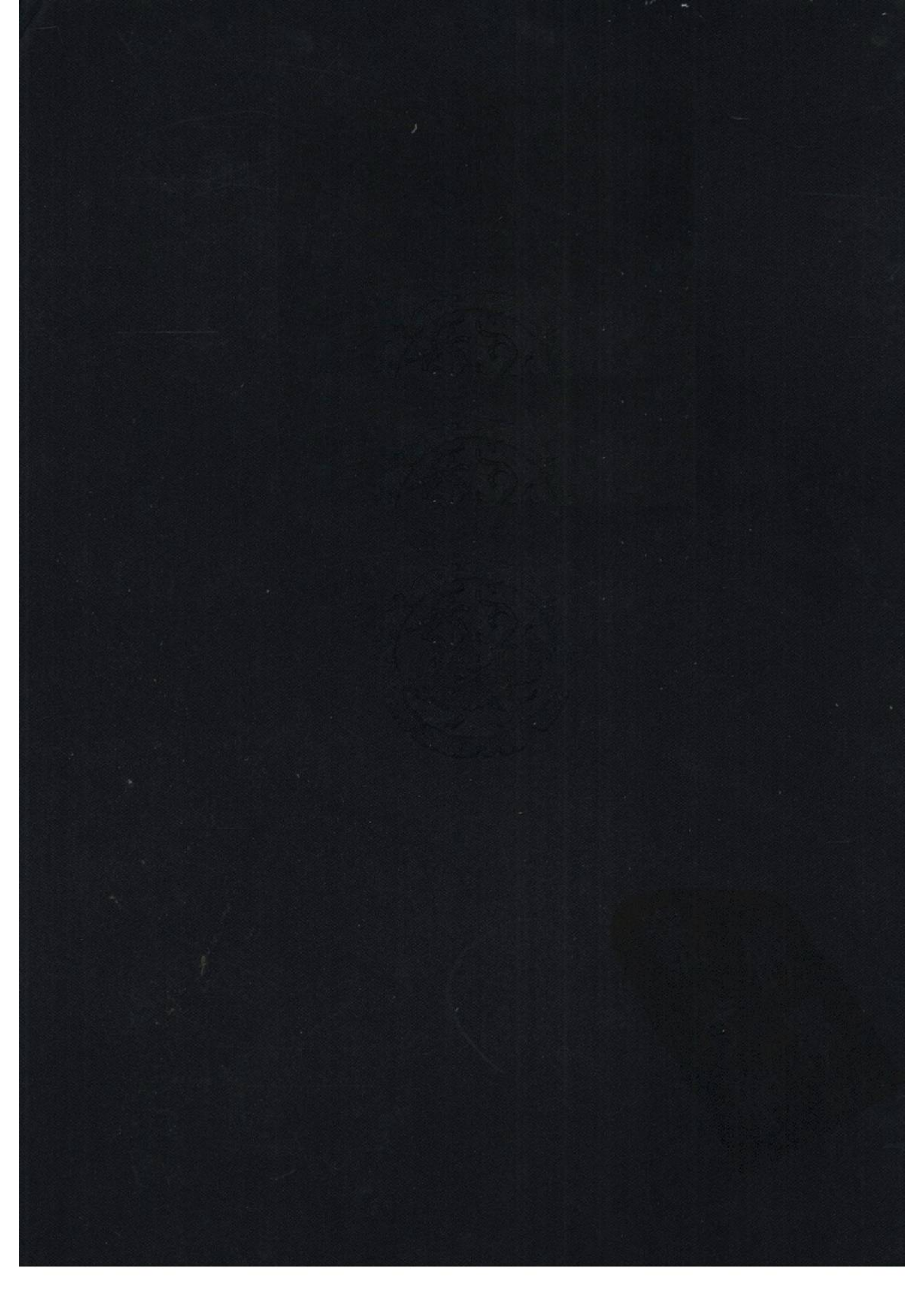

中

国

戏

曲

志



中国戏曲志

江苏卷

中 国 戏 曲 志 编 辑 委 员 会
《中国戏曲志·江苏卷》编辑委员会

中 国 ISBN 中 心

中 华 人 民 共 和 国 文 化 部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中 国 戏 剧 家 协 会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

中国民族民间文艺集成志书总编委会

《中国戏曲志·江苏卷》编辑委员会

主　编：王　鸿

副主编：梁　冰　管和琼

委　员：丁修询　于质彬　王　鸿　王永敬　王染野　厉　衡　成贻顺
刘振国　杨正吾　杨德贤　阮立林　吴　敢　吴白匋　吴新雷
汪复昌　张　铨　武俊达　杭文成　周广乾　周育体　俞介君
顾笃璜　夏庐庆　钱　璎　黄文虎　梁　冰　谢　枫　管和琼
（按姓氏笔画排列）

《中国戏曲志·江苏卷》编辑部

主　任：管和琼（兼）

副主任：王永敬　朱国芳

编　辑：丁修询　于质彬　马长山　王永敬　王染野　朱国芳　汤立一
汪　澄　汪人元　陈大琦　武俊达　郑　桦　俞介君　韩　洪
路　彤　管和琼　（按姓氏笔画排列）

编　务：徐佩珩

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

综　述：王永敬　王染野　管和琼

图　表：王永敬　朱国芳　汤立一　汪　澄

志　略：丁修询　于质彬　于道钦　马良书　王　业　王永敬　王染野
朱国芳　朱秋华　江上行　汤立一　杨谷中　李少麟　李效尔
邹仁岳　陈大琦　陈元杰　俞介君　袁振奇　栾正弟　程宗骏
（以上为《剧种》撰稿人）
丁　杰　丁修询　于质彬　于道钦　马良书　王　业　王永敬
王圣华　王金绶　王海清　王锡春　王嘉薇　韦明华　计大为
邓小秋　邓贞兰　石来鸿　石增祥　叶至诚　田　夫　田润斌

朱旭东　朱国芳　朱庚成　朱秋华　刘　钟　刘俊鸿　汤立一
许　应　祁　云　阮立林　孙　中　孙宇霆　孙善康　杨　颀
杨本生　杨谷中　杨雪怀　李　伟　李　祺　李大任　李少麟
李志宏　李效尔　李裴华　吴广川　吴铁铮　汪复昌　张　弘
张光祖　邹仁岳　陆继文　陈　权　陈元杰　陈有觉　陈忠益
陈继尔　范继信　郁亦行　金家昆　周镜泉　郑　桦　胡　忌
赵呈美　赵庚林　俞　适　俞介君　费子文　姚继荪　姚继焜
袁振奇　顾仁甫　顾克仁　钱　璎　钱惠荣　倪　松　徐　健
翁晓芹　高　翔　高　震　高舜英　桑毓喜　夏兴仁　曹　琳
崔东升　蒋柏连　温士奇　温尚南　谢传山　裴鸿基　滕　为
霍守义　戴洪桥

（以上为《剧目》撰稿人）

丁　杰　马良书　卢乃文　丛　允　朱永良　朱宗栋　汤炳书
李　彬　应　马　汪缵高　张　铨　张国基　陈大琦　陈元杰
陈伟功　武俊达　郑　桦　苗世义　戴玉升

（以上为《音乐》撰稿人）

丁　杰　丁修询　于质彬　马良书　王庆华　邓小秋　石增祥
叶至诚　叶传卿　田　夫　史曼倩　朱华锦　朱旭东　朱茂桐
朱国芳　朱秋华　刘志林　阮立林　孙　中　孙宇霆　杨谷中
杨雪怀　杨德勋　苏　轶　李　伟　李少麟　李华锦　李志宏
李步才　李效尔　吴铁铮　邱龙泉　余洪兴　张国基　张继德
纵　山　胡雪琴　俞介君　钱　璎　钱惠荣　徐　健　栾正弟
桑毓喜　盛易新　蒋柏连　温士奇　强凡君　裴鸿基　霍守义
戴洪桥

（以上为《表演》撰稿人）

马长山　朱秋华　杨谷中　顾克仁　顾笃璜　桑毓喜　戴秀亭

（以上为《舞台美术》撰稿人）

丁欣原　于质彬　于道钦　马良书　王　渊　王永敬　王圣华
王金绶　王染野　王海清　王振东　韦　人　计大为　邓小秋

邓贞兰　甘律之　叶传卿　史俊玲　成贻顺　朱　禧　朱华锦
朱国芳　朱秋华　刘　钟　刘田一　刘谷风　齐运增　江澄波
汤立一　阮立林　孙　中　孙善康　杨伟青　杨谷中　苏　轶
苏少英　李　伟　李　炯　李　祺　李少卿　李志宏　李效尔
李铁峰　李裴华　吴书荫　吴国祥　吴铁铮　邱龙泉　佘洪兴
谷　天　谷兆祥　言治平　汪复昌　沙关山　宋　杰　张　玉
张华寅　张光祖　张守民　张金潭　邹　鹏　陆继文　陈　功
陈　平　陈　坤　陈　英　陈元杰　陈有觉　陈雪庵　邵鸿太
罗企曾　竺　琦　金家昆　周育体　周育稳　周镜泉　赵呈美
赵庚林　俞　适　俞介君　施佩秋　姜方胜　费子文　顾文勋
顾绍武　顾维俊　顾鲁竹　夏兴仁　夏庐庆　钱　璎　钱树森
钱惠荣　倪　松　徐　健　翁晓芹　翁舜和　爱新觉罗·毓琦
郭连生　高　阳　高　翔　高连生　高舜英　诸祖仁　陶应衍
陶和之　桑毓喜　黄文虎　黄宝殿　曹　琳　葛　恒　蒋柏连
程元麟　程宗骏　舒　畅　温尚南　谢也真　谢传山　谢真茀
蔡佩华　管和琼　熊纪虎　潘仲英　薛浩然　霍守义　戴洪桥
戴博元

（以上为《机构》撰稿人）

马长山　马良书　马惠飞　王　荫　王大琦　成贻顺　朱志成
朱抗美　朱秋华　朱俊如　刘田一　刘谷风　杨谷中　李志宏
李铁峰　吴伟荣　吴国祥　邱龙华　谷　天　言治平　陈寅山
陈雪庵　竺　琦　赵宝庆　段昭南　施锐江　姜方胜　费子文
姚世英　夏庐庆　钱　璎　钱树森　郭连生　高　岩　高连生
诸祖仁　陶应衍　黄作芳　葛　恒　程元麟　程宗骏　舒　畅
温尚南　游　及　蔡　起　戴志恭　戴博元

（以上为《演出场所》撰稿人）

汤立一

（《演出习俗》辑录人）

马长山　邓小秋　刘　兴　江澄波　阮立林　杨谷中　李　祺
吴国祥　陈　近　陈雪庵　武利华　金　澄　费子文　姚世英

钱　璎　桑毓喜　萧梦龙　曹　琳　程元麟　蔡　起

（以上为《文物古迹》撰稿人）

丁修询　于质彬　马良书　马惠飞　王染野　史曼倩　朱　禧
朱国芳　朱秋华　华瑛楠　刘谷风　江上行　江澄波　汤立一
阮立林　孙善康　李志宏　李惠珍　言治平　汪人元　汪效倚
沈　瑞　张　铨　陈有觉　竺　琦　周育体　周镜泉　郑　桦
费子文　钱　唐　徐沁君　徐澄宇　高　阳　高　震　章德瑜
梁　冰　童　健　谢真茀　戴博元

（以上为《报刊专著》撰稿人）

丁义珍　于道钦　马良书　王　业　王崇辉　王嘉薇　邓贞兰
成贻顺　朱　明　朱顺保　刘洪石　汤立一　杨谷中　苏　轶
李德金　汪麟童　陆声洪　陆继文　呼安泰　周保平　柳　春
俞介君　祝尔康　徐齐邦　郭连生　夏兴仁　曹　琳　霍守义

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

汤立一

（《谚语、口诀、行话》辑录人）

汤立一　姚世英　曹　琳

（《其他》撰稿辑录人）

传　记：丁修询　于质彬　于道钦　马良书　王　业　王永健　王永敬
王圣华　王染野　韦　人　车锡伦　计大为　邓小秋　邓贞兰
甘律之　田　夫　史俊玲　史曼倩　白　昆　成贻顺　朱　禧
朱国芳　朱秋华　朱琢山　华瑛楠　刘一飞　刘谷风　齐运增
江上行　江澄波　许　应　阮立林　孙　中　孙宇霆　孙善康
杨谷中　苏少英　李　炯　李　祺　李志宏　李效尔　吴伟荣
吴铁铮　吴新雷　邱龙华　佘洪兴　谷　天　言治平　汪效倚
沙关山　宋　杰　张守民　张国基　张金潭　邹　鹏　陆声洪
陆继文　陈　功　陈　平　陈　权　陈元杰　陈有觉　陈雪庵
武俊达　竺　琦　金家昆　周育体　赵呈美　赵庚林　俞介君
施佩秋　费子文　顾　启　顾维俊　夏兴仁　钱树森　钱惠荣
徐　键　翁晓芹　高　阳　高　震　高舜英　诸祖仁　陶应衍

陶和之　桑毓喜　黄文虎　曹　琳　盛易新　葛明成　蒋柏连
程元麟　程宗骏　舒　畅　温尚南　谢伯阳　裴鸿基　熊纪虎
薛若琳　薛浩然　戴洪桥　戴博元

附　录：王永敬　朱国芳　汤立一　徐佩珩（辑录）

图片绘制及摄影：

曲超宏　马长山　韩　洪　祁连庆　施锐江　耿荣兴　佟启新
戴秀亭　汤济新　顾克仁　乐　民　汪缵高　周　林

图片供稿单位：

江苏省昆剧院　南京博物馆
辽宁博物馆　苏州市戏曲志编辑室
无锡市戏曲志编辑室　常州市戏曲志编辑室
镇江市戏曲志编辑室　南通市戏曲志编辑室
南京市戏曲志编辑室　扬州市戏曲志编辑室
淮阴市戏曲志编辑室　盐城市戏曲志编辑室
徐州市戏曲志编辑室　连云港市戏曲志编辑室
苏州市戏曲博物馆





昆剧《玉簪记·琴挑》

昆剧《烂柯山·痴梦》张继青饰崔氏

昆剧《牡丹亭·还魂》



昆剧《连环记·小宴》

昆剧《紫钗记·折柳阳关》

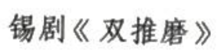


昆剧《水浒记·活捉》





昆剧《义侠记·游街》

锡剧《双推磨》



锡剧《红楼夜审》

锡剧《珍珠塔》





越剧《柳毅传书》



苏剧《醉归》



扬剧《百岁挂帅》



扬剧《鸿雁传书》



淮剧《金水桥》



淮剧《打碗记》

淮剧《赞貂蝉》



柳琴戏《小燕和大燕》

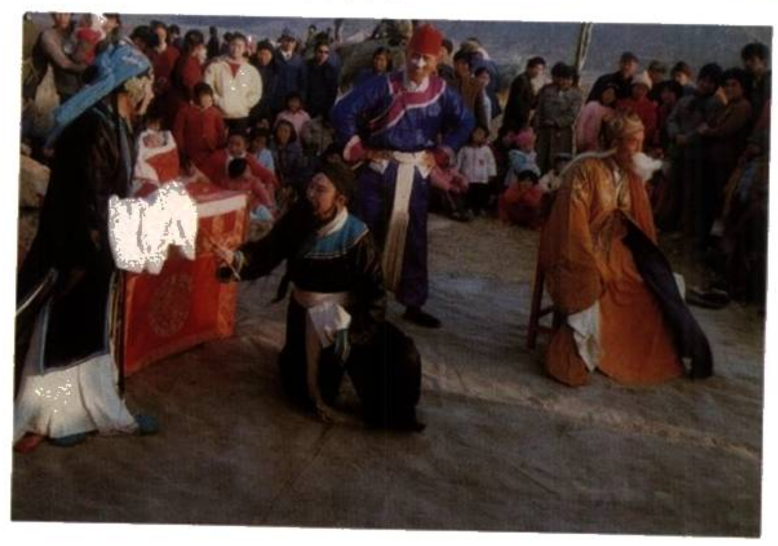


淮海戏《樊梨花点兵》

江苏梆子《反徐州》

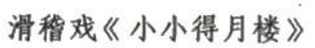


海州童子戏《秦琼卖子》



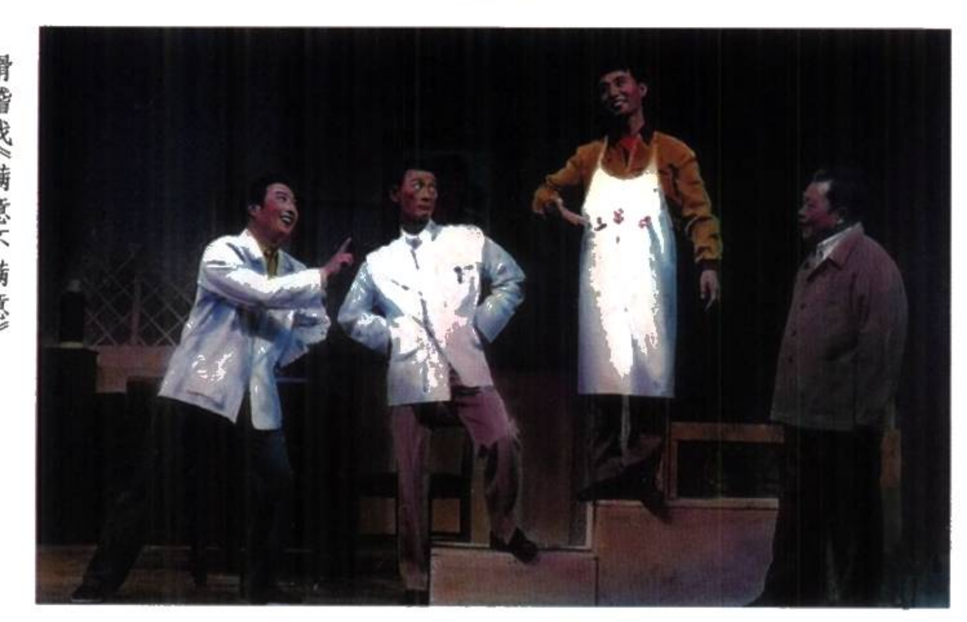


淮海戏《皮秀英四告》


滑稽戏《小小得月楼》



滑稽戏《满意不满意》



滑稽戏《我肯嫁给他》

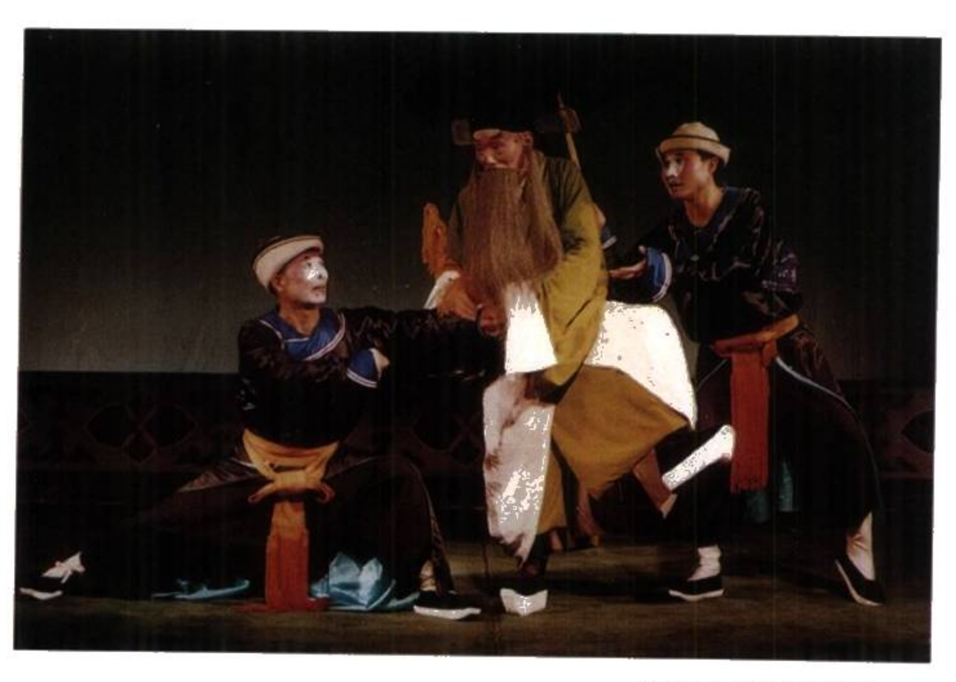


滑稽戏《火锅为媒》





京剧《锁麟囊》新艳秋饰薛湘灵



徽剧《雪拥蓝关》

徽剧《三拷吉平》

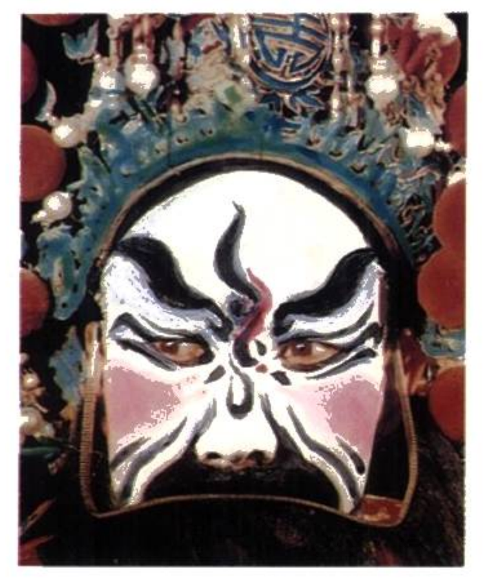


京剧《红娘》宋长荣饰红娘

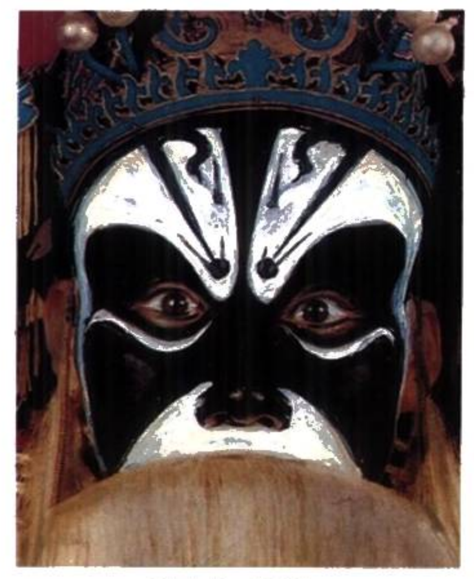




京剧《李慧娘》胡芝凤饰李慧娘



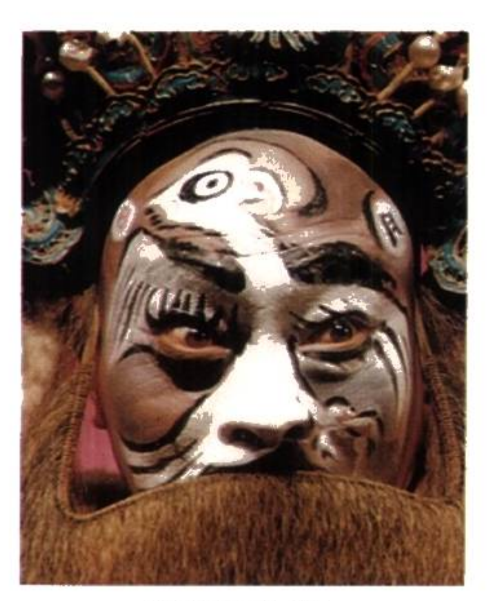
吴　王(昆剧)



尉迟恭(昆剧)



刘　唐(昆剧)



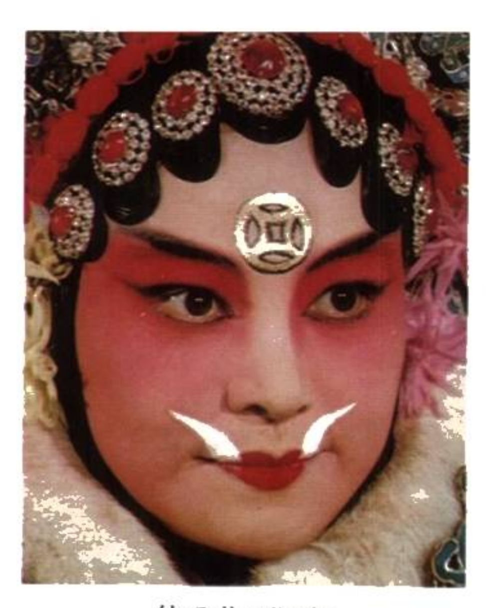
王彦章(徽剧)



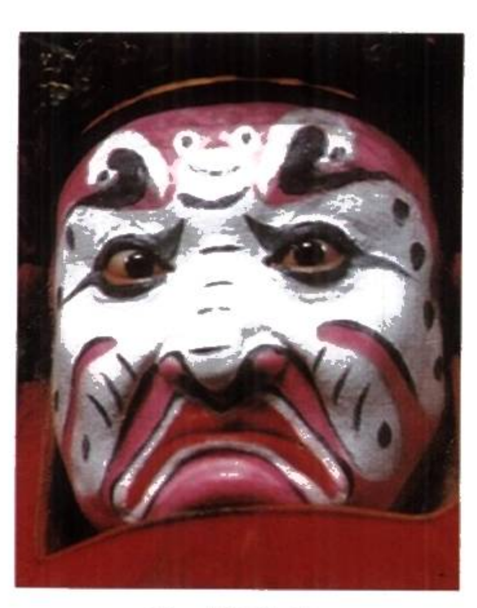
杨七娘(徽剧)



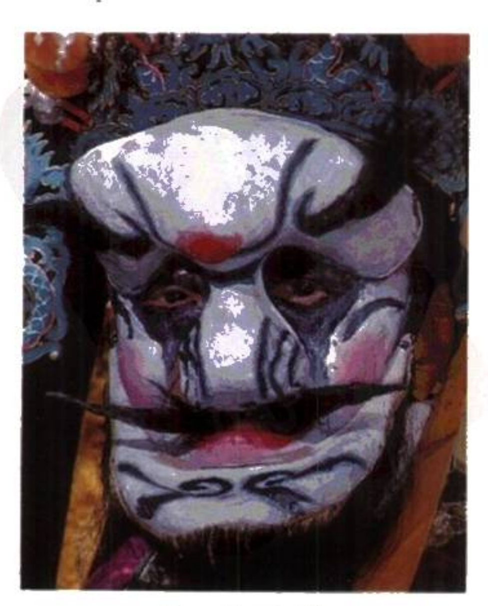
黄　忠(徽剧)



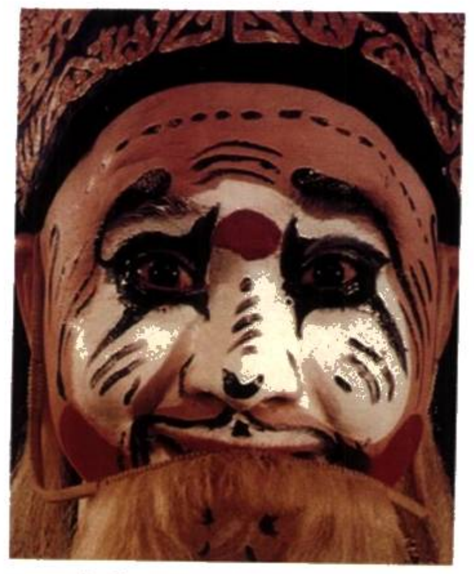
钟无盐(徽剧)

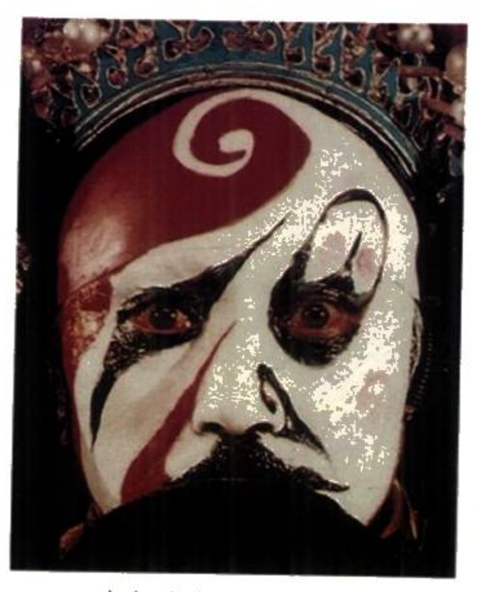


王　英(徽剧)

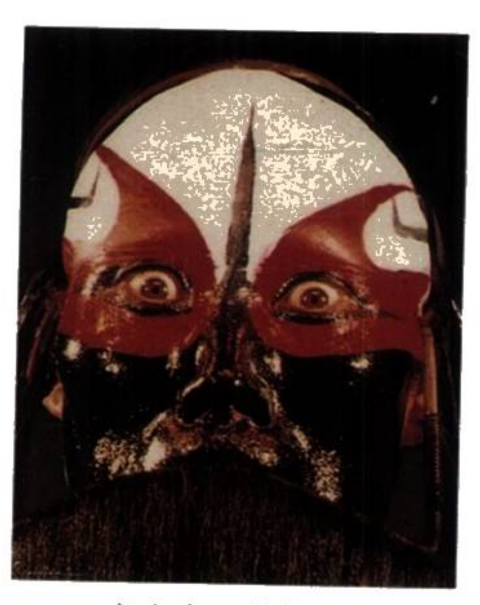


纣　王(京剧)

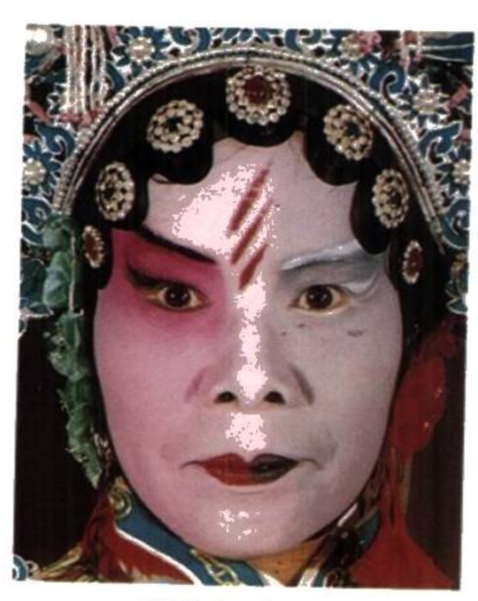

小霸王周通(江苏梆子)


完颜彦龙(江苏梆子)


尉迟敬德(江苏梆子)


郭光清(江苏梆子)

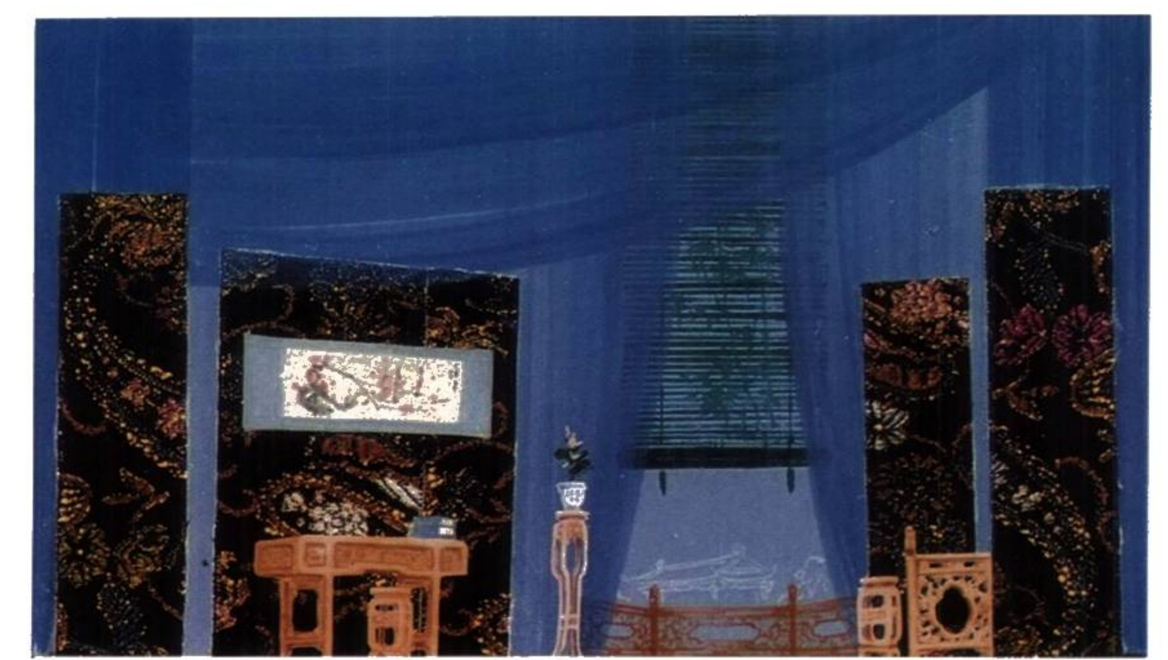

杨　凡(淮剧)


钟无盐(淮剧)

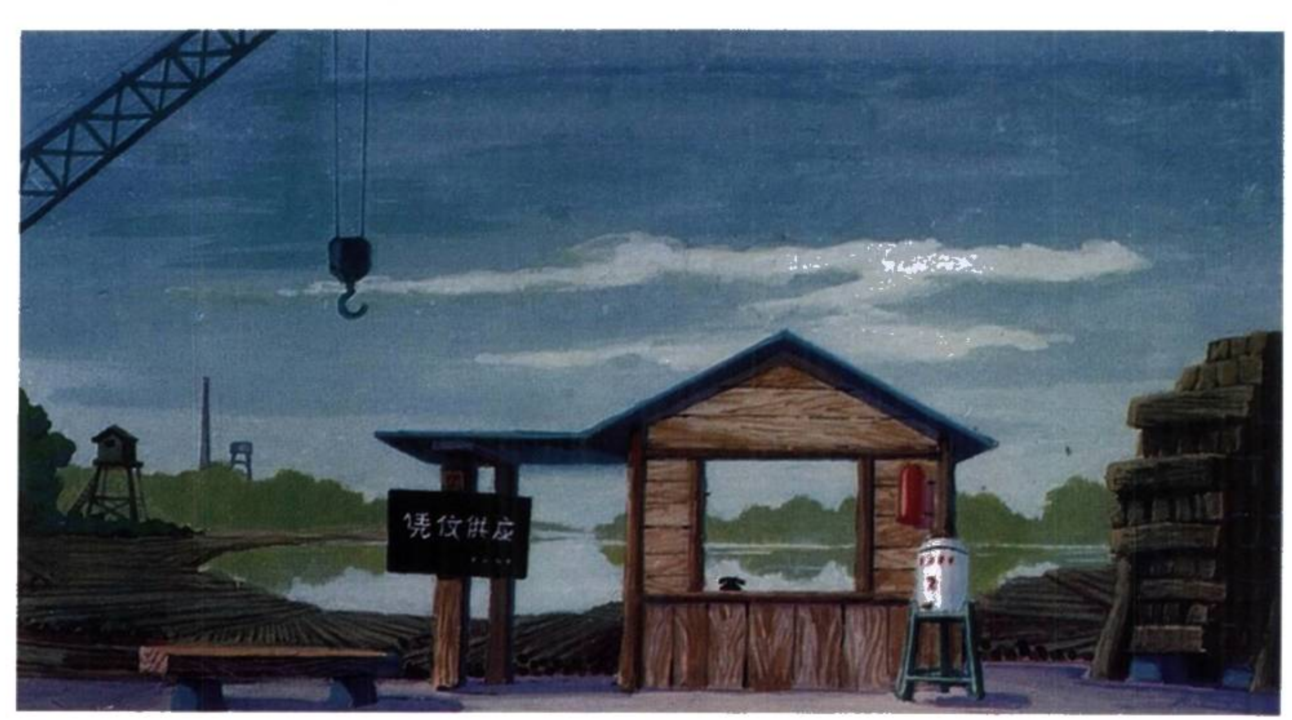

赵匡胤(淮剧)


欧阳芳(海州童子戏)

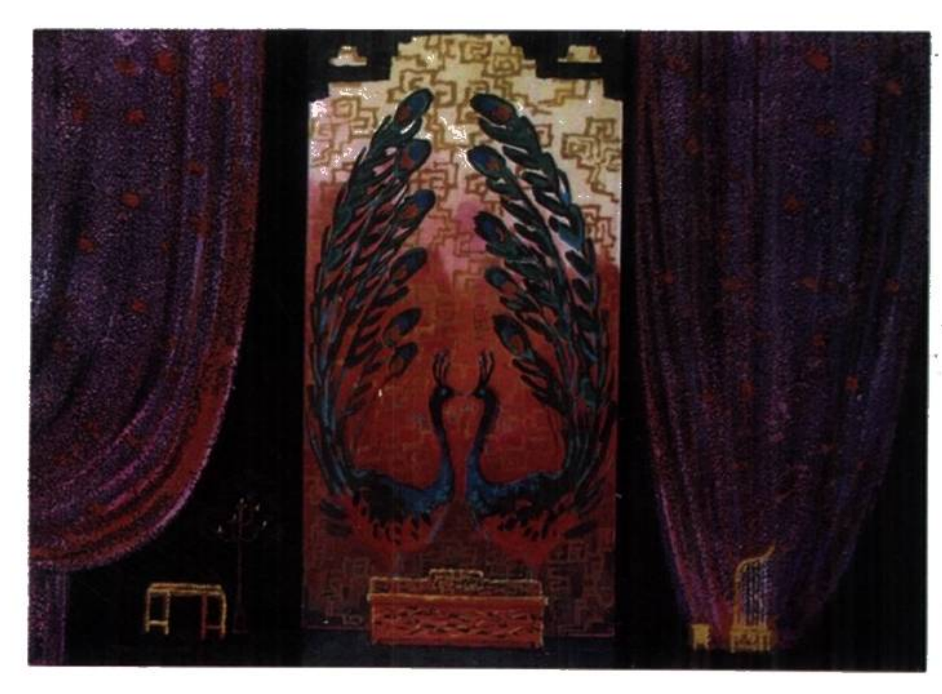

呼延赞(海州童子戏)



锡剧《珍珠塔》舞台设计



淮剧《一字值千金》舞台设计



越剧《孔雀东南飞》舞台设计



苏州全晋会馆戏台



高淳县沧溪乡三元殿戏楼



武进县万绥乡东岳行宫戏台



扬州何园寄啸山庄戏亭

苏州灯担堂名





苏州拙政园卅六鸳鸯馆



苏州忠王府戏台



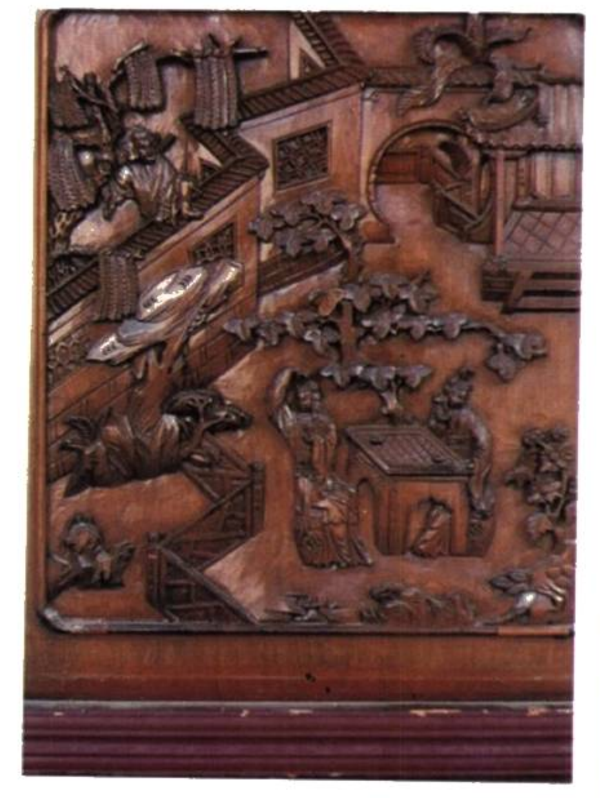
里河徽班流动舞台模型



吴江县高升台模型



阜宁县鳌鱼台模型



吴江县木刻裙板《西厢记·跳墙着棋》

金圣叹批本《西厢记》





清代无锡惠山戏曲泥塑《渔家乐》



清代无锡惠山戏曲泥塑《绣襦记》



清代无锡惠山戏曲泥塑《白兔记》



清代无锡惠山戏曲泥塑《贵妃醉酒》



清代苏州戏曲泥塑《虎囊弹》



清代苏州戏文绢衣泥人《长坂坡》

清代徐扬《盛世滋生图卷》遂初园轩厅



清代徐扬《盛世滋生图卷》青楼歌台



清代徐扬《盛世滋生图卷》万年台



清代李涌昆剧人物画《山门》



清代宣鼎《粉铎图咏》昆剧《狗洞》



清代桃花坞木版年画《大闹延庆寺》

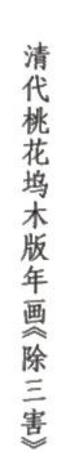


清代黑釉五彩戏曲人物花瓶

清代瓷盘戏画《庆顶珠》



清代瓷盘戏画《四杰村》





清代桃花坞木版年画《除三害》

序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划，八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此，成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按1982年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至1982年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

目　　录

综　　述

综　　述

江苏省，春秋战国时，先后分属鲁、吴、越、楚。秦时分属泗水、东海、会稽、障郯等郡。汉隶徐、扬二州。三国时分属吴、魏。东晋建都于建康（今南京），其后宋、齐、梁、陈四朝亦均于此建都。唐代分属河南、淮南、江南三道。五代十国时期，南唐建都金陵（今南京）。宋改唐制，江苏属江南路，治所在江宁（今南京）。元时属河南及江浙行中书省。明直隶南京。至清康熙六年（1667）始建江苏省，以旧江宁、苏州二府首字得名。咸丰三年（1853）至同治三年（1864），太平天国建都天京（今南京）。民国十六年（1927）至民国三十八年，南京为中华民国首都。中华人民共和国成立后，分设苏南、苏北二行政公署，南京为华东军政委员会直辖市；1953年1月，二署合并，建江苏省，设南京为省会至今。

江苏省位于我国东部，面积十万多平方公里，现有人口六千一百多万，是全国人口密度最高的省份，有汉、回、满、蒙等民族。地跨华北平原和长江下游平原，东滨黄海，南连浙、沪，西邻安徽，北接山东。全省气候温润，四季分明。长江横贯东西，京杭大运河纵行南北，湖泊众多，河网密布，因而自古以来农、渔业发达，是全国粮棉和淡水鱼的重要产区。江苏的矿产资源主要有煤、盐、铁、磷等，现已成为轻、重工业及商业都较发达的省份。传统工艺品如苏州刺绣、南京云锦、常熟花边、无锡泥塑、扬州漆器和玉雕、宜兴丁蜀镇陶器等均驰名国内外。山水园林、文物史迹亦为世所瞩目。

江苏境内南、中、北三部，大致分为三个方言区，各有若干不同剧种：

吴语区，含苏州、无锡、常州、丹阳等十七个市、县。该区有昆剧、苏剧、锡剧、海门山歌剧、丹剧、滑稽戏以及现已消失的高淳阳腔目连戏、高淳高腔。

江淮方言区，又分为二小区：江淮方言（一）区，含南京、镇江、扬州、盐城、淮阴等二十二个市、县。该区有扬剧、淮剧、淮海戏、海州童子戏以及现已消失的洪山戏、淮红戏。江淮方言（二）区，含南通、如皋等十七个市、县。该区只有通剧，即南通的僮子戏。

北方方言区，含徐州地区的八个市、县。该区有柳琴戏、江苏梆子以及丁丁腔。

古代的歌舞百戏

今江苏境内的长江南北，上古时期文化已得以开发。据历年出土文物可知，长江北部的一些地区在新石器时代已能制作彩陶；长江南部则有属良渚文化的玉器（如琮、璧等）；至商代，长江南北都能生产十分精美的青铜器皿。

商末，周太王之子太伯、仲雍让位季历而“奔荆蛮”，建吴国，带来发达的中原文化。由于他们的开发，国力日渐强盛，至春秋后期，已能“破楚、臣越、制齐、威晋”（《史记·吴太伯世家》)。在历次政、战交往中，不断吸取各国文化，使吴文化得以迅速发展。吴君寿梦令其子季札出使各国，在鲁国观乐时，即席发表评论，表现了高度的艺术修养。本世纪七十年代在六合县程桥东周墓中出土的九件一套编钟，铭有“攻歖”（“勾吴”）字样，系吴王夫差时物，略晚于季札观乐的年代。在长江北部，春秋末期鲁定公十年（公元前500年）春，孔子相鲁，会齐侯于夹山（今赣榆县境内），即有“优倡侏儒为戏于前”（《史记·孔子世家》）的歌舞表演。连云港锦屏山尾矿坝也曾出土九件一套编钟，系春秋时物。以上表明春秋时，今江苏境内长江南北已是发达的礼乐之邦。

战国时，吴为越所灭，后楚又灭越，吴转而属楚。楚人敬鬼尚巫，其祭祀活动曰“傩”。今海州童子戏，南通僮子戏，以及曾是扬剧、淮剧渊源之一的香火戏，皆为古傩之遗响。楚文化诚然给江苏文化以深刻影响，但这一时期吴地乐舞也已自成体系。楚国使臣陈轸与秦王对话中提到“吴吟”；《楚辞·招魂》中亦有“吴愉（歈）”之称。直至西晋，左思在《吴都赋》中写道：“荆艳楚舞，吴愉越吟，翕习容裔，靡靡愔愔，若此者皆与俗谣叶协，律吕相应”，将“吴愉”与“楚舞”、“越吟”并列。

两汉时，徐州、扬州、镇江、连云港等地乐舞相当繁盛。这些地区从本世纪五十年代起陆续出土 的汉画像石、陶舞俑以及连云港的摩崖石刻，刻画汉代乐舞场面及乐人舞姿丰富多彩。徐州汉画像石中，最常见的是楚舞长袖舞，即晋葛洪（一说西汉刘歆）所著《西京杂记》中所说汉高祖刘邦的戚夫人擅长的“翘袖折腰之舞”。徐州是刘邦故乡，又是楚国故地，因而这种楚舞比较流行。此外刻画较多的还有建鼓舞，司鼓者持桴（或作“枹”）击鼓，边鼓边舞，粗犷奔放，坚定有力，亦当是汉时徐州地区流行的乐舞。

连云港摩崖石刻中还有叠罗汉等汉代百戏的刻画，而徐州地区出土的汉画像石，描绘百戏场面尤为生动。戏车、象戏、鱼戏、龟戏、转石戏、水人弄蛇、伎人吐火、角抵（包括人兽搏斗)、举鼎、弄丸、走索、爬竿、叠案等等，几与张衡《西京赋》所述“总会仙倡”中百戏一一相应，表明江苏汉代百戏的兴盛。

汉武帝时，宫中“作俳优，舞郑女”（《汉书·东方朔传》)。豪门贵族遂亦仿效，家

蓄舞姬，鸣竽调瑟，歌舞俳优。此风延至两晋不断。偏安于建康（今南京）的东晋，将宫廷豪门蓄舞姬、作俳优之风传至南方。如镇西将军谢尚之弟谢安，隐居未仕之时，在东山蓄声伎，每游赏，必携妓以从。当时的贵戚显宦，“多蓄家妓，被以锦绣，习以歌舞，逸乐至于无等”（《首都志》卷十三《礼俗》）。

南朝时，建康先后为宋、齐、梁、陈四朝帝都，历时一百六十九年（420—589），辖领江南大片沃土和众多人口，经济、文化繁荣，歌舞伎艺较前更为发达。如《宋书·杜骥传》曾记刘宋大臣杜骥家乐：“家累千金，女妓数十人，丝竹昼夜不绝。”齐、梁间，又有所谓“散乐”，是汉代百戏的发展，清焦循《剧说》卷一引《笔麈》记其内容有：“舞盘伎、舞轮伎、长跷伎、跳剑伎、吞剑伎、掷倒伎”等。梁朝人更喜观乐，《文献通考》卷一三九记载：“梁武帝始设十二案鼓吹，在乐悬之外以施，殿庭宴飨用之，图熊罴以为饰故也。”又制《上云乐》七曲，以代西曲。降至陈代，新曲之作亦甚多，《南史》卷十二《列传第二·张贵妃》云：“（陈）后主每引宾客，对张贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗互相赠答。采其尤艳丽者为曲调，被以新声。”后杨坚灭陈，南北统一为隋，集南北朝乐部为七部乐，其中《清商伎》一部即为南朝梁、陈之乐。炀帝杨广豪奢无度，“总追四方散乐，大集东都”（《隋书·音乐志》），其中有许多陈朝时京都建康的艺人。

唐代盛期，江苏已有参军戏，且有职业戏班。据唐范摅《云溪友议》卷下《艳阳词》记载：“（元稹）廉问浙东，……乃有俳优周季南、季崇及妻刘采春，自淮甸（按：即扬州、淮安一带）而来，善弄《陆参军》，歌声彻云。”此为一家庭戏班在民间流动演出。另据宋龚明之《吴中纪闻》卷五“绰堆”条记载：“昆山县西廿里，有村曰‘绰墩’（按：在今正仪镇附近），……至今村人皆善作滑稽及能作‘三反语’。”亦似与参军戏相类。

至五代，南唐设教坊，李后主降宋太祖辞朝北上时作词云：“教坊犹奏别离歌，垂泪对宫娥。”李后主为大词人，尤善音律，曾选宫女窅娘，用帛缠足，纤巧弯曲如新月，着素洁罗袜，在六尺高的金制莲花上跳舞，飘然若仙子。

宋、元时期的戏曲活动

宋代的杂剧，江苏不见记载。但据《宋史·列传第五十八·施昌言》所述：北宋名臣施昌言在真州（今仪征），任江淮发运使时，曾于城东筑东园，“嘉时令节，州人士女啸歌而管弦，四方之宾客与往来者共乐于此”。约皇佑三年（1051），其好友范仲淹来访，他“召范仲淹至后堂，出婢子为优，杂男子慢戏，无所不言，仲淹怪问之，则皆昌言子也，仲淹大不怿而去”。昌言身为江淮发运使，竟令其子与婢优为伍，可见其时江淮一带

这种“慢戏”甚为流行。

至宋室南渡之际，浙、闽一带出现南戏。浙江循王后裔张炎，系南宋末期著名词人及声律家，亦喜观杂剧与南戏，常由浙至吴，于贵戚家饮宴唱曲观剧，与艺人颇有交往。他著有《山中白云词》集，其中有数首系寄赠吴中歌伎，如赠吴中著名“杂剧末色褚仲良”《蝶恋花》一首，而其《满江红》一词尤注云：“赠韫玉，传奇唯吴中子弟为第一流。”表明此一时期，在吴地有南戏和宋杂剧活动。

元灭南宋，江苏虽亦遭受战争破坏，但因战事迅速南移至浙、闽、粤，损失不巨，经济恢复较快。更由于运河的通达及海运的开辟，南北交通便利。当大都元杂剧兴起，便很快流向江南。至元年间，在溧阳为官的元淮就吟咏过马致远的《汉宫秋》、《岳阳楼》及白仁甫的《梧桐雨》。从北方来到江苏的北杂剧作家主要有：马致远，清初张大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》曾记述他在苏州任江浙省务提举，传说于此间又作《苏武持节北海牧羊记》。白仁甫，蒙古灭金后移家金陵，终生不仕，与宋金遗老、词客、曲家多有交往。杨纳，蒙古人，一生久居金陵，且终老于此，作有杂剧十八种，今存《刘首行》、《西游记》两种。

与此同时，江苏本地也有较重要的北杂剧作家及作品，如：溧阳孔文卿，作有杂剧《东窗事犯》。扬州睢景臣，作有杂剧《屈原投江》等三种；李唐宾，作有杂剧《梧桐叶》、《梨花梦》两种；陆登善，作有杂剧《开仓籴米》、《张鼎勘头巾》两种；张鸣善，作有杂剧《烟花鬼》、《夜月瑶琴怨》两种。镇江唐以初（后移居南京），作有杂剧《四女争夫》。无锡陈伯将，作有杂剧《误入桃源》。

这一时期，扬州、南京等地，擅演北杂剧的著名艺人甚众，可稽考者，扬州有李芝仪之女童童，小唱兼杂剧；翠荷秀，“杂剧为当时所推”。南京有杜妙隆，元夏庭芝《青楼集》将她名列于天然秀、赛帘秀诸名家之前。另有平阳奴，“一目眇，四体文绣，精于绿林杂剧”；又有郭次香，亦微眇一目；韩兽头，亦擅杂剧。此三人“皆驰名金陵者也”（以上引文均见《青楼集》）。

在苏州地区，南北曲均较流行，以昆山最盛。元末的昆山，辖今太仓、浏河一带，元至正十九年（1282）太仓刘家河被定为南北海运的起点，“招徕番舶，屯聚粮艘，不数年间凑集成市，番汉相处，闽广混居”（元《至正昆山郡志》卷一），成为“漕海要津”，号称“六国码头”。巨商豪绅生活奢靡，弦歌之声，终日不废。时有富豪顾仲瑛，居昆山界西，筑“玉山草堂”，亭园楼阁，水石花木，蔚然可观。顾氏蓄有家伶，“声伎之盛，甲于天下”（清钱谦益《列朝诗集小传》甲前集《顾钱塘德辉》）。知名者有南枝秀、天香秀、丁香秀、小蟠桃、小瑶池、小琼华、小琼英等。所唱多为南曲（清唱）。顾氏交友甚广，有：杨维桢，以擅吹铁笛闻名，其散曲〔夜行船序〕一套，题曰《吊古》（或《吴宫吊古》、《苏台吊古》），甚为著名。高则诚，南戏《琵琶记》作者，“长才硕学，为时名流”

(顾仲瑛《玉山草堂雅集》卷八)。顾坚，“精于南辞，善作古赋。……其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥”(明魏良辅《南词引正》)。其余还有陈维允(擅弹琴)、吴国良(擅吹箫)以及柯丹丘等。北杂剧演出活动，见于《稗史汇编·曲中广乐》条：“顾仲瑛辈，更招致宾客，……□皆其同时唱和诸诗云。……而其雅不能诗者，尤好搬衍杂剧，即一段公事，亦入北九宫中。”昆山还有一位知名唱家张玉莲，“旧曲其音不能传者，皆能寻腔依韵唱之。丝竹咸精，蒱博尽解，……南北令词，即席成赋，审音知律，时无比焉”。有女倩娇、粉儿数人“皆艺殊绝”(《青楼集》)。

明代的戏曲活动

朱元璋为首的义军，于元至正二十八年(1368)七月灭元，建立了明王朝，定都金陵(今南京)。朱元璋为巩固统治，立意澄清吏治，严惩贪官污吏；在经济方面，移民垦荒，兴修水利，实行军屯，简约赋税，扶持工商，农业生产和工商业迅速得以恢复和发展。饱经战乱的大江南北，渐呈安居乐业景象。在思想领域，朱元璋提倡孔孟之道，并以八股取士。文人士子因以仕途为重，视填词作剧为旁门佐道。故吴江人沈宠绥在刊刻于崇祯十二年(1639)的《度曲须知》中说：“明兴，乐惟式古，不祖夷风，程士则《四书》、《五经》为式，选举则七义三场是较，而伪代填词往习，一扫去之。虽词人间踵其辙，然世换声移，作者渐寡，歌者寥寥。”文人创作不兴，但民间的戏曲仍常演不衰。为控制民间戏曲演出，朱元璋颁布了《禁止搬做杂剧律令》：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百。官民之家容令妆扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不在禁限。”(《御制大明律》卷二十六)戏曲律令既出，朱元璋便命人设立教坊司，以掌宫悬大乐；同时设富乐院，并于富乐院外建十六楼，以处官妓，缙绅宴集，用以承值，对民间演出也加强管理，使“乐户统于教坊司，司有一官以主之，有衙署，有公座，有人役、刑杖、签牌之类”(清余怀《板桥杂记》卷上)。明成祖朱棣，于永乐十九年(1421)迁都北京，金陵改名南京，为“留都”、“南都”，仍设各部院。其司理梨园曲院的机构名南教坊司。

全国的政治中心虽然北移，但南京既作为“留都”，它仍是大江以南政治和文化的中心。“留都”的各部院，其实多为闲职，声色之娱因此而日甚一日。《风麓小志》载：“徐鹏举，守南京五十余年，姬妾七十余人……”“赵辉，尚太祖女宝庆公主，官至驸马都尉，历事六朝，……蓄姬妾百余人。”嘉靖、隆庆间南京邢部尚书顾东桥喜宴集，每宴必召优伶唱曲，且爱于演唱时当场评论，评完再令继续演唱，故此宴集必通宵达旦(见明何良俊《四友斋丛说》)。风气所及，一般官吏的酬酢宴请亦可召教坊优伶献曲侑酒；富豪之家，也多自蓄声伎。明初至嘉靖前后，南京遂成为江苏戏曲活动的中心。

这一时期，江苏的戏曲活动是杂剧与南戏并存，而前者渐衰，后者渐兴，“风声所变，北化为南，名人才子，踵《琵琶》、《拜月》之武，竞以传奇鸣”（《度曲须知》）。洪武年间，大江南北都有著名北曲唱家：宜兴有蒋原佐，镇江有李伯举、甘仲平，扬州有张仲文，通州（今南通）有李时敬，沛县有汤执中等。降至嘉靖年间，其著名者仅高邮有北词散曲作家王磐，著有《西楼乐府》。此期间北曲的优势集中于南京。明顾起元《客座赘语》卷九说：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会，小集多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲，……若大席，则用教坊打院本，乃北曲大套者。”朱元璋既好南戏，又喜北曲，如对南戏《琵琶记》盛赞之余，又“患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于筝琶被之”（明徐渭《南词叙录》）。民间学而为之，谓“弦索官腔”。时教坊司中佼佼者，多来自元代大都，如洪武初翰林院编修高启所作《听教坊旧妓郭芳卿弟子陈氏歌》中的陈氏，于元亡时告别故都，南下金陵，落籍教坊，其所擅即北曲杂剧。教坊司中顿、冒、脱三姓，祖上均系元代北方蒙古族或其他少数民族人。以顿仁最为著名，原本兼习南北曲，后侍武宗进京，专习北曲，于嘉靖初南归，“尽传北方遗音，独步东南”（明沈德符《顾曲杂言》）。富乐院、十六楼的官妓，多有被朱元璋下令编入户籍而为“乐户”的元代“蒙古部落子孙流窜中国者”（《首都志》卷十三《礼俗》），故其演唱亦多为北曲。当时南京还有一位北曲唱家蒋康之，深得朱元璋第十六子朱权赞许，说他唱曲“如玉磬之击明堂，温润可爱”（《太和正音谱》卷上）。由元入明的杂剧作家谷子敬曾作杂剧《城南柳》等五种，在剧坛也颇有影响，朱权赞其词“如昆山片玉”，“其词理温润。如璆琳琅玕，可荐为郊庙之用，诚美物也”（同上）。另有陈沂，作有杂剧《善知识苦海回头记》。陈铎，时人称他“乐王”，沈德符赞曰：“其北〔一枝花〕‘天空碧水澄’全套，与马致远‘百岁光阴’，皆咏秋景，真堪仲伯；又《题情》〔新水令〕‘碧桃花外一声钟’全套，亦锦丽不减元人；本朝词人，似无胜之者”（《顾曲杂言》），作有杂剧《花月奴双偷纳锦郎》。嘉靖年间又有胡汝嘉，作杂剧《红线记》。

与此同时，南京也有南曲流行。如上述陈铎，实为南曲散套作家和大唱家，时人称其为“南词宗匠”。正德年间又有徐霖能自度曲为新声。正德十六年（1521）武宗南巡至南京，他曾以家班进奉。作有传奇八种，《绣襦记》一种今存（一说为薛近兖作）。

但这一时期，南曲较盛于吴中，祝允明、唐寅皆是南曲散套作家。而吴中的南戏，此时影响已及于外地。据明陆采所辑的都穆《都公谭纂》记载：“吴优有为南戏于京师者，锦衣门达奏其以男装女，惑乱风俗。英宗亲逮问之，优具陈劝化风俗状，上命解缚，面令演之，一优前云：‘国正天心顺，官清民自安’云云。上大悦曰：‘此格言也，奈何罪之。’遂籍群优于教坊，群优耻之。驾崩，遁归于吴。”成化、弘治年间，宜兴儒生邵灿作传奇《香囊记》，以时文入南曲，为当时南戏重要著作之一。正德至嘉靖年间，苏州有

陆采作传奇《明珠记》等三种，昆山郑若庸有传奇《玉玦记》传世。

元末明初以来，江苏流行的南戏，其所唱声腔，据祝允明（卒于明嘉靖五年）《猥谈》所记，有余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔。余姚、海盐二腔出于浙江，弋阳腔出于江西。据徐渭《南词叙录》、顾起元《客座赘语》记载，此三腔分别在江苏境内的常州、镇江、扬州、徐州和南京流行。昆山腔则出于江苏昆山。魏良辅《南词引正》记述："国初有昆山腔之称。"证之明周玄炜《泾林续记》所记朱元璋召见昆山老人周寿谊，并问"闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否"一事，可知明初已有昆山腔。

明初的昆山，因洪武初罢太仓市舶司，逐渐萧条。至永乐七年（1409）郑和下西洋，由太仓刘家港出海，加以漕运复苏，遂又渐呈繁华景象。嘉靖年间，原籍江西豫章，寓居太仓的唱曲名家魏良辅，初习北曲，因不及北人王友山，改而专攻南曲。又"愤南曲之讹陋"（明沈宠绥《度曲须知》）而立志改革。太仓自元代起即有驻军。南关驻军多有擅曲者，其中有"户侯"过云适，擅南曲；"戍卒"张野塘，擅北曲。太仓驻军素与庶民杂居，因而居于南关的魏良辅得以先后结识过、张二曲家。良辅自谓南曲不如过氏，在研习南曲、改革昆山腔的过程中，常向过氏讨教。而野塘自与魏氏定交后，并习南曲，改革原北曲的乐器，创制"弦子"，使与昆山腔相配，成为魏良辅改革昆山腔的助手。魏良辅还与苏州地区的洞箫名手张梅谷、著名笛师谢林泉以及陆九畴、陶九官、邓全拙、朱南川、张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎、周梦山等曲家密切交往，共同研讨曲律。经多年苦心经营，在原昆山腔基础上，兼收南北曲之长，创为"水磨调"。水磨调"清柔而婉折"（《客座赘语》卷九），"情正而调逸，思深而言婉"（《南词引正》曹含斋跋），"流丽悠远，听之最足荡人"（《南词叙录》）。与"平直无意致"的原昆山腔相比，面貌一新。至嘉靖末，魏良辅等人改革昆山腔在曲调、行腔、配备众乐器方面，都已取得相当成就，因此名声大振。

是时，有"尤喜度曲"、风流豪举"与元之顾仲瑛相仿佛"（《昆新两县续修合志》卷三十）的昆山人梁辰鱼，"起而效之，考订元剧，自翻新调"（明张大复《梅花草堂笔谈》卷十二）。他与曲师郑思笠、唐小虞、陈梅泉等人精研音理，致力于昆山腔新声的完善和推广。约于嘉靖末、隆庆初，他将自己所作的南戏《吴越春秋》依昆山腔新声格律改写为《浣纱记》传奇，付诸搬演，传播于豪绅贵戚家与乡里之间，盛誉一时，梁氏还"教人度曲"（清焦循《剧说》卷二引《蜗亭杂订》），隆庆年间创"南马头曲"的张新、赵瞻云、雷敷民等人，即"禀律"于他（据《梅花草堂笔谈》卷十二），他们对昆山腔的发展也起到了积极作用。

昆山、太仓为苏州府辖地，与苏州城相邻。苏州自唐宋以来经济繁荣，富商众多。元末明初因战乱而邑里萧条。但自明正统、天顺至成化年间，迅速得以恢复。明王锜在《吴中近年之盛》中写道："迨成化间，余恒三、四年一入，则见其迥若异境。以至于今

（按：指正德年间），愈益繁盛。”“游山之舫，载伎之舟，鱼贯于绿波朱阁之间，丝竹讴舞，与市声相杂。”（《寓圃杂记》卷五）街市之繁华，尤胜往昔。另外，苏州向为丝绸贸易中心，萌芽状态的资本主义生产关系此时已在苏州出现，市民阶层日益壮大，戏曲观众也随之日益增多；同时地主富商追求享乐，也广蓄戏班，竞尚新声。因此，昆山腔新声很快得到苏州公众的认可和欢迎。

此时期，以昆山腔新声上演的传奇不仅有梁辰鱼的《浣纱记》，还有苏州张凤翼的《红拂记》，以及外地来的传奇《狮吼记》（安徽汪廷讷）、《玉簪记》（浙江高濂）等。这些传奇的上演，使昆山腔新声走上剧坛，风靡一时。至万历年间，苏州一带文人学士为昆山腔写戏蔚然成风。其时著名传奇作家及其作品有：苏州张凤翼，除《红拂记》外，尚有《祝发记》、《虎符记》等五种，合称《阳春六集》。吴江沈璟，作有《义侠记》、《博笑记》、《坠钗记》等十七种，合称《属玉堂传奇》。吴江顾大典，作有《青衫记》、《葛衣记》等四种，合称《清音阁传奇》。太仓王世贞作有《鸣凤记》（一说系其门人所作）抨击严嵩父子，为明代时事剧的开山作品。长洲甫里（今吴县甪直）许自昌，作《水浒记》、《桔浦记》等七种，以《水浒记》知名于世。常熟徐复祚，作传奇《宵光剑》、《红梨记》等四种，另有杂剧《一文钱》一种。太仓王衡，作杂剧《郁轮袍》、《真傀儡》等五种，在南杂剧创作中成就较高。

与传奇创作的繁荣相伴随的，是昆山腔的舞台演出也日益兴旺。苏州民间职业戏班竞演昆山 腔传奇本，据张瀚《松窗梦语》卷七记载，在嘉靖末至万历初的二、三十年间，苏州一郡之内“乐于俳优”，“衣食于此者不知几千人矣”。万历初以瑞霞班最为著名，班中演员男女兼备，并自置子弟班以培养雏伶；万历中又以吴徽州班最为知名，被称为郡中上三班。至于官绅富豪之家，则因自嘉靖年间起吏治之禁放松，故而蓄养家伶日益成风。昆山腔新声崛起后，家班以演昆山腔传奇本为主。如万历年间的太平宰相申时行家班擅演《鲛绡记》，吴县万历间进士范长白家班擅演《祝发记》。官绅富豪蓄养家班是主人声色之娱及酬酢宴请所需，或以此装点门面，自命名士；而精通音律又具财势的某些文人学士，蓄养家班则出于对昆山腔的嗜好，一般以演主人自制的传奇为多。如沈璟家班、顾大典家班，即“自造新声，被之管弦”（《松陵文献》卷九），“妙解音律，自按红牙度曲”（《列朝诗集小传》丁集《顾副使大典》）。这时期苏州地区著名家班还有：太仓的王世贞家班、王锡爵家班，常熟的钱岱家班、徐锡允家班，长洲甫里许自昌家班等。

魏良辅改革昆山腔时崇尚清唱，其同道及学生也多为清唱名家。所度之曲，称“时曲”，均为当时名作，采之传奇者也均为当时名剧中的名曲。昆山腔新声登上舞台后，清唱之风仍日甚一日，家庭昆班除演剧外，平时以清唱为多，如钱岱家班，“第中演女戏，每月不过二三次，若檀板清歌，管弦竞响，无日不洋洋盈耳”（据梧子《笔梦》）。士大夫如此，一般市民亦如痴如醉。万历年间一年一度的中秋虎丘曲会，实为曲赛，清唱家大

显身手，爱好者如山如海，“倾城阖户，连臂而至”（《袁中郎全集》卷二《虎丘记》），各色人等，无不鳞集。此后二百年间，虎丘曲会成为苏州人的习俗。万历年间，苏州各地清唱家众多，前期除有上述昆山、太仓的张新、赵瞻云、雷敷民等人外，还有常熟周似虞、苏州吴芍溪等；后期有昆山顾靖甫、顾茂仁及苏州钮少雅等。他们大多是魏良辅的传人。

昆山腔新声风靡苏州之时，也在三吴地区蔓延。无锡距昆山、太仓最近，得风气之先，先后有潘荆南、陈奉萱、潘少泾、安扮吉等曲家，形成昆山腔的“梁溪派”。

万历年间，昆山腔在吴中形成强大优势，迅速向四面八方传播，南京、扬州、通州等地均呈“竞效吴腔”的局面，以南京较盛。是时南京北曲杂剧的优势已渐为南戏所取代，而南戏诸腔又很快为昆山腔所褫夺。明顾起元《客座赘语》卷九记述：万历间昆山腔传到南京后，“士大夫禀心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡”。自永乐迁都后，十六楼官伎渐衰，秦淮曲院始盛。秦淮歌女虽多为“倡兼优”，但颇精于戏曲。万历间名妓多以串演昆山腔传奇本为擅长，如蒋六，“工传奇二十余部，百出无难色，无拒辞”（明潘之恒《鸾啸小品》卷二《初艳》）。余如杨美、顾�卿等，均为一时之选。

万历十二年（1584），江西著名传奇作家汤显祖来南京，三年后在太常寺博士任上写成《紫钗记》。万历十九年离南京，七年后写成《牡丹亭》，不久即在南京演出，连演十年不衰。

自嘉靖至万历，昆山腔从改革到崛起至勃兴，终于风靡于江苏全境，也风靡于全国的许多地区。而江苏的戏曲活动也因此形成了以苏州为中心的格势。

万历年间，昆山腔发展势头虽猛，弋阳腔在江苏境内仍有活动。当时扬州徐太监家即蓄有弋阳戏子。他还曾赠送常熟钱岱弋阳女戏子四人（据梧子《笔梦》）。另据王骥德《曲律》卷二记载：“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与角什之二三。”太平即今安徽当涂，与苏南高淳相毗邻，太平梨园的活动地域包括了高淳。太平梨园所唱声腔为“徽池雅调”，即江西弋阳腔流传到徽州、青阳而衍变成的徽州腔和青阳腔，后又吸收昆山腔营养衍变为太平腔或四平腔，万历末四平腔还出现在南京公侯缙绅的宴集上（见《客座赘语》卷九）。约与此同时期，高淳还流行“阳腔”，专演目连戏文。阳腔也属弋阳腔系。阳腔目连戏在高淳一带拥有大量观众，与民间酬神、祭祀、还愿等习俗相联系。

在嘉靖前已呈颓势的北曲杂剧，至万历年间，唯南京一地还有其活动踪迹。沈德符《顾曲杂言》记载：“自吴人重南曲，皆祖昆山良辅，而北词几废，今唯金陵尚存此调。……甲辰年（按：万历三十二年），马四娘（按：即马湘兰）以生平不识金阊为恨，因挈其家女郎十五、六人来吴中，唱《北西厢》全本。”其弟子中有名巧孙者，“于北词关捩窍妙处，备得真传，为一时独步”。又载：“今南教坊有傅寿者，字灵修，工北曲。”潘之恒曾

为她作传，记有：万历三十七年夏，岭南韩上桂来南京，携有新作杂剧《司马相如传》（即《凌云记》），“灵修请寓目。一夕而竟，十日而成者。卯（按：傅寿兄）之司马，寿之文君，宛然绝代才人复出”（《鸾啸小品》卷八《傅灵修传》）。后又有朱子青，是傅寿亲传弟子，亦能演《凌云记》并《北西厢》（见《鸾啸小品》卷三《朱子青》）。

当时还有一种民间歌舞曰“花鼓”，拥有大量农村观众。江苏的花鼓与安徽凤阳花鼓有密切联系。据《明史·食货志》记载，明太祖朱元璋统一全国后，怒苏松嘉湖一带的富民为张士诚据守，所以赋税独重于他地，继而又迁徙该地富民十四万户于凤阳，以惩一时之“顽民”。又据清顾公燮《消夏闲记》：后移民为回乡省墓，扮作乞丐潜归，冬去春回，遂沿为例。他们将凤阳花鼓携至吴中，得以流行。正德、嘉靖间无锡画家周访绘有《打花鼓》图，自题跋：“婆娑鼓舞宛邱风，燕赵争夸跕屣工，更有凤阳迁户私返故乡中，结束镇相同。”降至万历年间似已渐次衍变为花鼓小戏，所演剧目无考，但据无锡高攀龙《高子遗书·宪约》可知，其内容为官府所不容：“花鼓淫戏，诲淫实甚，尤为民俗大害，务须密访查拿，立予严惩，庶风俗可端，人心可正。”

天启、崇祯年间，中原一带农民起义不断，加以辽东满洲贵族发动侵明战争，富豪、文士纷纷南迁，避难中多移居经济、文化繁荣的“留都”南京。他们挟资而来，奢靡享乐，追求声色之娱，南京由是观剧之风更盛。陈维崧、吴绮在明亡后追忆明末南京剧坛盛况时都说：“金陵歌舞诸部甲天下。”（清冒襄编《同人集》卷一、卷二）

其时，秦淮旧院唱曲、演戏较前更盛。余怀《板桥杂记》上卷记述：秦淮河房“入夜而擫笛搊筝，梨园搬演，声彻九霄”。长板桥一带，“每当夜凉人定，……名士倾城。……此吹洞箫，彼度妙曲，万籁皆寂，游鱼出听”。其中以昆曲演唱为多，所谓“苏州箫管虎丘腔，太仓弦索昆山口”（《首都志》卷十三《礼俗》引杜骥《秦淮灯船鼓吹歌》）。张岱游访金陵时结识不少著名歌伎，如杨元、杨能、顾眉生、李十、董白（小宛）等，他在《陶庵梦忆》卷七中评道：“南曲中，妓以串戏为韵事，性命以之。”上述歌伎，皆以串戏著名。余怀《板桥杂记》中卷也记述了许多名伎，如尹春、葛嫩、李大娘、李贞丽、董年、卞赛、顿文、王月、沙才、马娇、顾喜、米小大、王小大、寇湄等。秦淮歌女中以郑妥娘行辈较尊，擅南曲，工填词，有“顿老（顿仁）琵琶，妥娘词曲”之誉。后又以李香君最为著名，为当时旦行之翘楚，擅演《琵琶记》，对于“临川四梦”也皆能妙谐音律。

南京的民间职业戏班仍以昆班为主，天启、崇祯年间计有数十部，以兴化部、华林部最为著名。昆山腔家班则以寓居南京的安徽怀宁人阮大铖的家班最为知名，演出中常使用灯彩，“无不尽情刻画，故其出色也愈甚”（《陶庵梦忆》卷八）。该班在无家宴时还挂牌“淮清戏寓”对外演出。班中有曲师朱音仙，为一时之俊杰。

在苏南，天启、崇祯间演剧之盛仍以苏州为最。其时苏州尚无戏园，假水乡之便利，

盛行船戏，虎丘山塘河常有戏曲演出，演者载之以船，观者乘船或立于岸上。当时苏州既有昆山腔，也有弋阳腔，如名妓陈圆圆即弋阳腔、昆山腔兼擅。

苏州之外，整个苏南地区演剧观剧之风亦盛。除前述万历间新起的花鼓小戏，阳腔目连戏等声腔外，昆山腔仍占主导地位。仅潘之恒在《鸾啸小品》卷二中加以评论的知名昆曲串客即有二十人之多。其中彭大（即彭天锡），工丑、净，位居第一。

天启、崇祯年间，江苏的传奇创作相当繁荣。著名作家及其作品有：苏州冯梦龙，作传奇《双雄记》、《万事足》二种；他还改定他人传奇十余种，总名《墨憨斋订本传奇》。宜兴吴炳，作传奇《疗妒羹》、《情邮记》等五种，合称《粲花别墅五种》。吴江沈自征，作杂剧《鞭歌妓》等三种，合称《渔阳三弄》。吴江沈自晋，作传奇《耆英会》等三种；另有《广辑词隐先生南九宫十三调曲谱》。寓居南京的阮大铖，作传 奇十一种，今存《燕子笺》、《春灯谜》等四种，合称《石巢园四种曲》。吴县袁于令，作传奇多种，今存《西楼记》等四种。吴江叶小纨，作杂剧《鸳鸯梦》一种。

自昆山腔崛起后，江苏传奇创作人才辈出，“作者如林，大江以南，尤标赤帜”（明祁彪佳（《远山堂曲品》凡例）。因此自万历至崇祯，原负盛名的浙江湖州、安徽歙县的刻工好手纷纷移居南京、苏州、常熟一带，使江苏书坊盛极一时。南京书坊所刻传奇本远较外地为多，其中著名的有：富春堂、世德堂、文林阁、继志斋、大业堂等，尤以富春堂所刻传奇本质量好，品种多，传播广。

清代的戏曲活动

清王朝建立后，于顺治二年（1645）初派兵南下。至江苏境内虽连下数城，但在扬州、江阴等地遭到顽强抵抗。清廷的剃发令引起江南各地强烈反抗，人民又遭屠戮。这一切使江南戏曲活动受到严重破坏。是年六月清廷改南京为江南省，南京不再是“留都”，原有豪绅富室在战乱中也纷纷逃散，明时南京空前繁华的种种条件不复存在，因此顺治年间剧坛之沉寂，以南京最甚。“鼎革以来，时移物换，十年旧梦，依约扬州，一片欢场，鞠为茂草”（《板桥杂记》上卷）。曾极一时之盛的秦淮楼台，亦同样“化为瓦砾”（清珠泉居士《续板桥杂记》卷上）。原有的家班随主人逃散，民间戏班也渐次转徙他地。而苏州却因清军攻占时较为顺利，受创不重，故于顺治三年元旦即有演戏活动：“抚院大厅曹虎于望前搭台关帝、城隍二庙，唤上等梨园二班，各演戏七日以款神，士民统观。”（明叶绍袁《启祯记闻录》卷六）城外农村演戏也一如既往，据佚名《逸史残钞》记载，“沿河村落中，当兹春日，必有巡神演戏之事”。如顺治六年张王墩“连日演戏，男女遝而至者大半，舣舟河曲，密如战舰，甚盛会也”。民间职业戏班不仅在苏州城内演剧，也在附近地区上演，如申府班顺治十二年在太仓演《葛衣记》、《七国记》传奇，

十八年又在太仓演《万里圆》传奇（据《王巢松年谱》）。城里富室，选妓征歌也一如往昔："（顺治十三年）九月，云间（按：即松江）沈其江倡品花胜会，大集于（苏州）金又文宅。又文出女优以佐绮筵，欢宴达旦，观者如堵，一时传为豪举。"（清陆文衡《啬庵随笔》卷五）少数豪富缙绅仍有家班，如尤侗，于顺治十三年以杖责旗丁被究，解职归里，当年即蓄歌僮十人，演自制杂剧《读离骚》。十五年又演自制传奇《钧天乐》。

随着政局的稳定、经济的恢复，顺治后期，苏南苏北一些地区的戏曲活动也逐渐恢复，如顺治十三年山阴（今淮安）丘象随舟行至宝应时见岸上梨园搭台演出甲申故事（剧名无考）。十七年如皋冒襄令家班上演《邯郸梦》、《燕子笺》等传奇，大举声乐接太仓陈瑚（据《同人集》卷三）。同年浙江查继佐携家侨寓常州时，曾以其家班演剧（剧目无考）；游访江阴时又曾演剧宴客（据清顾贞观《楚颂亭诗》卷上）。十八年尤侗到昆山，曾与文友同观当地戏班上演"西子红娘杂剧"（剧名无考，据《悔庵年谱》）。至康熙初，南京的秦淮旧院也始有恢复。

清顺治、康熙、雍正三朝，江苏的戏曲创作仍是昆山腔传奇和南杂剧的一统天下。这时期大江南北剧作家迭起，作品如林。南京有自浙江移居于此地的李渔，作传奇十种，合称《笠翁十种曲》，其中《玉搔头》、《奈何天》等六种在南京写成。江宁织造曹寅，作传奇《表忠记》一种（一说还著有杂剧《北红拂记》、《太平乐事》）；张坚，作传奇《梦中缘》、《玉狮坠》等四种，合称《玉燕堂四种曲》。江都有吴绮，作传奇《忠愍记》、《啸秋风》、《绣平原》三种；徐石麒，作传奇四种，今佚，另有杂剧《买花钱》、《拈花笑》等四种。宝应有乔莱，作传奇《耆英会记》。如皋有冒襄，作传奇《山花锦》、《朴巢记》二种，通州有张擢士（异资），作传奇《崖州路》、《鸳鸯榜》等四种，皆佚。宜兴有顾彩，作传奇《小忽雷》一种，又改孔尚任《桃花扇》为《南桃花扇》；万树，作杂剧八种，传奇八或九种，今仅存《空青石》等三种，合为《拥双艳三种曲》。无锡有邹式金，作杂剧《风流冢》，另编有《杂剧新编》三十四卷；嵇永仁，作传奇《扬州梦》、《双报应》二种及杂剧《续离骚》。

这时期以苏州传奇作家最多，创作最为繁荣。其中有一部分作家相互之间交往密切，创作上相互影响并合作，思想倾向较为接近，形成一个作家群。其中以李玉成就最高。李玉，吴县人，是由明入清的作家，一生作传奇今知有三十四种。《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》是其早期作品，约作于明崇祯年间，以"一笠庵四种"刊行于世，蜚声剧坛，时称"一人永占"。以后的作品，今存有《清忠谱》、《千忠录》等十四种，残本《连城璧》等三种。李玉剧作极受时人称赏，尤为梨园欢迎，钱谦益《眉山秀题词》说："元玉言词满天下，每一纸落，鸡林好事者争被管弦。"如上述顺治十二、十八年申府班在太仓上演的《七国记》、《万里圆》即是他完成不久的作品。李玉剧作题材广泛，从元剧、话本、讲史、笔记小说和民间传说取材，尤注重现实或近代生活。如《一捧雪》将

明代权相严嵩之子严世藩为夺人《清明上河图》而特起大狱的实事，糅合现实中诸多类似事件敷衍成剧。又如《万民安》（已佚）、《清忠谱》，以明万历、天启年间苏州两次市民斗争为题材，是继《鸣凤记》后传奇创作中两部最著名的时事剧。生活在底层的李玉注意到了明嘉靖以后资本主义生产关系的萌芽而产生的新兴的市民阶层，在剧作中塑造了许多市民阶层的正面形象。《占花魁》突破了传奇历来只写才子佳人悲欢离合的窠臼，生动细致地描写了下层贫民卖油郎秦钟的真挚爱情，其忠厚质朴感人至深。《万民安》以机户织工葛成（实有其人）为主角，写他率领群众进行抗捐斗争，火烧衙署，击毙税司，官兵镇压时他挺身就捕，以免群众株连。这种市民英雄形象在传奇创作中也属史无前例。《清忠谱》虽以表现明天启年间东林党人与阉党魏忠贤之间的政治斗争为主，市民颜佩韦等五“义士”对东林党人的支持在剧中只作为副线，但也正面表现了他们率领市民包围官衙、格杀旗尉的斗争，场面壮阔，情怀激烈。《捕义》、《戮义》等折，写事发后他们挺身而出，以自己生命保全全城市民，悲壮动人。李玉还塑造了许多忠臣形象，如《万里圆》中的史可法，《千忠录》中的程济，《牛头山》中岳飞等等。这些人物所表现的高风亮节、凌云豪气当与李玉“甲申以后，绝意仕进”的志向有关，吴伟业评他：“所著传奇数十种，即当场之歌呼笑骂，以寓显微阐幽之旨。”（《北词广正谱序》）

苏州作家群的其他作家是：吴县朱佐朝、朱㿥、毕魏、叶时章、盛际时、朱云从，苏州张大复、陈二白，常熟丘园等。他们均作有多种传奇，甚者多至三十余种。其中朱佐朝的《渔家乐》，朱㿥的《翡翠园》、《十五贯》（又名《双熊梦》），丘园的《党人碑》，叶时章的《琥珀匙》，张大复的《如是观》（又名《倒精忠》、《翻精忠》）、《醉菩提》），朱云从的《儿孙福》，陈二白的《双官诰》等等，均流传甚广，或全剧、或某些折子久演不衰。这些作家的创作同李玉一样，也较多涉及明清易代之际的社会问题，较多关注下层人物，为传奇创作提供了新题材、新主题。

苏州作家群诸作家所作传奇大多付梨园搬演。由于他们的作品在题材、人物、思想诸方面均较接近下层人民，又精音律、善排场，注重雅俗共赏，因而极受一般群众欢迎，在清初的剧坛上具有重大影响。

同一时期，苏州地区的传奇和杂剧作家还有：太仓吴伟业，作有传奇《秣陵春》一种，杂剧《通天台》、《临春阁》二种。苏州薛旦，作有传奇《书生愿》、《昭君梦》等十余种。太仓王抃作有传奇四种、杂剧二种，今仅存传奇《筹边楼》。苏州尤侗（祖籍无锡），作有杂剧《读离骚》、《黑白卫》等五种和传奇《钧天乐》一种，苏州陆世濂，作有杂剧《西台记》和传 奇《八叶霜》各一种。

这一时期，江苏的戏曲活动仍以昆山腔占有优势，但家班较明代大为减少，而民间职业昆班却日益增多。其原因，江南的官僚地主在明代享有特权，赋银税粮，累年拖欠，习为故常。入清后，顺治末定下条例，严加追索并议处，凡拖欠不缴者，革去名色，并

责以刑罚。至玄烨登极，“即严催十七年奏销钱粮”，“苏常四府共革进士、举人、贡监生员一万三千零，仍提解来京，从重议罪”。因而“钱粮之急，莫甚于康熙元年以后”（清曾羽王《乙酉笔记》）。江南富室受此打击，已无力蓄养家伶。只有极少数豪绅仍备有家班，如苏州的尤侗，南京的李渔（其家班已是半职业性质）和曹寅，宝应的乔莱等。而逢有宴会宾客，或为自己一时间的声色之娱，往往招民间梨园演出。同时城乡人民较前更盛迎神赛会、酬神还愿之类活动，照例也要请戏班演剧。焦循《剧说》卷六引《蓴乡赘笔》记述：“枫泾镇为江、浙连界，商贾丛积。每上巳，赛神最盛。筑高台，邀梨园数部，歌舞达旦，曰：神非是不乐也。”潘耒《救狂后语·再与石濂书》也记载：“演剧酬愿，唯神庙有之。……所演多《西厢》、《牡丹亭》诸艳本。师徒相酬，动十数日，其谁不知?”所有这些，促使民间职业昆班日益增多。至雍正、乾隆年间，清廷反复禁令现任官僚置备家乐，风气所及，一般缙绅、士夫也极少蓄养家班，徐珂《清稗类钞·戏剧类》载：“雍、乾间，士夫相戒演剧，且禁蓄声伎。”但今知此时期丹徒王文治仍有家伶三十人。而清廷对民间演剧或士夫、官府雇觅外间戏班则无所禁忌。《世宗宪皇帝实录》卷六十七录有当时的圣谕：“至于有力之家，祀神酬愿，欢庆之会，歌咏太平，在民间有必不容已之情，在国法无一概禁止之理。”因此官府衙门遇有诸如某工程动工议事、喜庆生辰、宅第落成一类活动，必请戏班演剧。由是民间职业昆班较前又得以更加迅猛的发展，仅苏州一地即有四十副之多（据乾隆间苏州《历年捐款花名碑》），以集秀班最为著名，“非第一流不能入此”（清吴长元《燕兰小谱》卷五）。由于家班的日益减少和衰落，职业昆班的日益增加和兴盛，自顺治年间以后，剧作家编剧已不似明代专为个人声色之娱，而是多为职业昆班的演剧所需。

康熙六年（1667）时，江南省分江苏、安徽两省，置江苏布政使，驻苏州。此后江苏巡抚也驻苏州，苏州因此成为江苏的政治要地，经济日益繁荣，演剧唱曲之风极盛，直至乾隆年间不衰。所谓“家歌户唱寻常事，三岁孩童识戏文”（《苏州竹枝词·艳苏州》之二），可见戏曲盛况之一斑。清顾公燮《消夏闲记》记载：苏州自雍正间始有戏馆后，至乾隆间，“金阊商贾云集，宴会无时，戏馆数十处，每日演剧，养活小民不下数万人”。这些戏馆当由职业戏班上演。据上述苏州《历年捐款花名碑》，其时苏州有昆班四十副之多，可知这数十处戏馆大抵皆演昆腔。苏州昆班还不断向外地提供人才，或全班向外地流动演出并定居于彼。它们分布于湖广、浙江、河南、山东、上海、安徽、山西、北京、天津、福建、河北、台湾以及本省的苏南、苏北各地，并始终同苏州保持着联系。当时苏州梨园总局由苏州织造掌管，苏州织造除选拔优秀昆腔艺人向宫廷输送外，还备有昆班，以承应皇帝南巡及织造府官场应酬之需。雍、乾间海保任苏州织造监督，因此该班称“织造部堂海府内班”，全班演员总在百数十人，“色艺俱佳”者则有三、四十人，极一时之盛。

乾隆年间苏州昆曲清唱家众多，著名者有张九思、朱五呆、王克昌、孙务恭、离幻僧人等。另有周祥钰、徐大椿、叶堂，度曲之外，更精于声律考订和研究。其中叶堂创独特唱法，后人称“叶堂（或叶派）唱口”，影响很广，所著《纳书楹曲谱》盛传于世。

乾隆年间，戏曲之盛，除苏州外尚有扬州。扬州，自唐以来即以盐业著称，四方名士也多交游于此地，文化发达。入清以来，盐业收入是清廷的重要财源，因而在经济上给扬州盐商以更多特权，两淮盐运使亦驻扬州，四方商贾麇至。由是扬州的繁华与苏州不相上下，而声色之娱也极盛。清《嘉庆重修扬州府志》卷六十记述乾隆年间的扬州：“官家公事，张筵陈列方丈，山海珍错之味罗致远方，伶优杂剧，歌舞吹弹，各献伎于堂庑之下。……若士庶寻常聚会，亦必征歌演剧，卜夜烧灯。”

自乾隆十六年（1751）始，高宗六次南巡，扬州为必临之地。李斗《扬州画舫录》卷五记载：两淮盐务为迎圣驾，“例蓄花雅两部，以备大戏。雅部即昆腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。昆腔之胜，始于商人徐尚志征苏州名优为老徐班，而黄元德、张大安、汪启源、程谦德各有班。洪充实为大洪班，江广达为德音班，复征花部为春台班”。这些皆称“内班”，统归两淮盐务管辖。

当时扬州昆腔的繁盛不亚于苏州。其班社除李斗所述的七大“内班”外，先后尚有宪内班、小洪班、小张班、维扬广德太平班、百福班、双清班等。苏州名伶也多有来扬州演出者，有不少甚至定居于此。一时名伶毕集，“内班 ”中余维琛、山昆璧、陈云九、王丹山、孙九皋、周德敷、马文观、钱云从、金德辉等尤有盛名。双清班为女子昆班，其主人为苏州人顾阿夷，班中十八名女伶，各有拿手名剧，如康官，“使其演《痴诉点香》，甫出歌台，满座叹其痴绝”。申官、酉保演《双思凡》、黑子演《红绡女》、六官演《李三娘》，“皆一班之最”（见《扬州画舫录》卷九）。

扬州昆班中的七大“内班”以及百福班、小洪班等，均由盐商蓄养，故其财力雄厚，行头砌末，富丽堂皇之极，有所谓“红全堂”、“白全堂”、“黄全堂”、“绿虫全堂”；“小张班十二月花神衣，价至万金；百福班一出《北饯》，十一条通天犀玉带；小洪班灯戏，点三层牌楼、二十四灯，戏箱各极其盛”（见《扬州画舫录》卷五）。

其时扬州业余昆腔演员众多，《扬州画舫录》卷十一记述：“扬州清唱既盛，串客乃兴。王山霭、江鹤亭二家最胜。次之府串班、司串班、引串班、邵伯串班，各占一时之胜。”

扬州昆班与苏州关系紧密，许多名演员来自苏州，如余维琛、金德辉等。维扬广德太平班全班八十人均来自苏州。有些演员甚至原是苏州著名昆曲串客，如张班的汪颖士、洪班的陈应如。扬州昆班演剧中的种种风俗、规例，也一本苏州传统，如亦建老郎堂，设“梨园总局”等等。

其时扬州的“花部”诸腔多来自外省。据《扬州画舫录》记载，扬州有“本地乱弹”，城外邵伯诸集镇人，往往“自集成班”，唱“草台戏”。这时期约在乾隆之前。“后句容有梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班”。盐商江鹤亭的春台班，是唯一能作为“内班”承应圣驾的“花部”戏班，原唱本地乱弹，因“不能自立门户，乃征聘四方名旦”，成为扬州名角最多的乱弹班。轰动京城的秦腔名旦魏长生，于乾隆五十三年来扬州，投江鹤亭入春台班，“演戏一出，赠以千金”，在扬州红极一时。春台班的郝天秀（安徽安庆人）、杨八官（苏州人）学魏长生，均得其神。当时花部优秀演员甚多，有熊肥子、樊大、小焉、谢寿子、陆三官、曹大保、关大保、刘八、张天奇等等，均为一时之秀。当时花部所演有本声腔的剧目，如《大夫小妻打门吃醋》、《毛把总到任》（据《扬州画舫录》)、《铁邱坟》、《龙凤阁》、《两狼山》、《清风亭》、《赛琵琶》（据焦循《花部农谭》）等等；也有从元杂剧而来，如《义儿恩》、《五雷轰》；也有从昆腔而来，但以花部声腔出之，或与昆腔相杂，如樊大演《思凡》，“始则昆腔，继则梆子、罗罗、弋阳、二簧，无腔不备”。焦循对比花雅两部剧目，认为昆腔《双珠记》不如花部《清风亭》，“余忆幼时随先子观村剧，曾一日演《双珠·天打》，观者视之漠然。明日演《清风亭》，其始无不切齿，既而无不大快，铍鼓既歇，相视肃然，罔有戏色；归而称说，浃旬未已”（《花部农谭》）。花部的脚色行当，较昆腔简单，“以旦、丑、跳虫为重，武小生、大花面次之。若外末不分门，统谓之男脚色。老旦、正旦不分门，统谓之女脚色”。其中丑的艺术成就极高，也倍受观众欢迎。李斗说到丑脚刘八，以《广举》一出为例，评其演技之妙，演举子赴礼部试途中的种种情景，“曲尽迂态”，后人学他，不能全得其神，“《广举》一出，竟成〔广陵散〕矣”。刘八是京腔艺人，从京师来扬州后入春台班，于丑脚表演方面，在扬州花部中开一代新风气（以上均见《扬州画舫录》卷五）。

扬州花部诸腔中，“安庆色艺最优”，“故本地乱弹间有聘之入班者”。如江鹤亭的春台班即聘请了郝天秀。时有旦脚高朗亭，技艺过人，后《日下看花记》卷四曾评他：“描摹雌软神情，几乎化境。”乾隆五十五年入京师，“以安庆花部，合京、秦两腔，名其班曰三庆”（《扬州画舫录》卷五）。安庆花部善于吸收各种声腔，如江氏春台班的杨八官、郝天秀，“复采（魏）长生之秦腔，并京腔中之尤者，如《滚楼》、《抱孩子》、《卖饽饽》、《送枕头》之类，于是春台班合京、秦二腔矣”（同上）。

花部较之雅部拥有更广大的下层观众，除剧目内容不同外，还因为雅部“其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓”，而花部则“其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡”（《花部农谭》）。

当时扬州花部诸腔的勃兴足与昆腔争胜。而昆腔这时期的传奇创作却呈现颓势，乾、嘉间仅有吴县沈起凤、苏州石琰、吴江徐爔和袁栋、武进钱维乔、如皋黄振、海州凌廷

堪和吴恒宣、泰州仲振奎、仪征李斗、吴县石韫玉、武进汤贻汾等传奇作家有少量新作。虽有仲振奎的《红楼梦》、李斗的《岁星记》，以及客居扬州的江西蒋士铨所作杂剧《四弦秋》、安徽金兆燕的传奇《旗亭记》在扬州上演，名噪一时；但总的来说，这时期昆腔新剧目无论数量与质量均大不如前，少有新作上演。《扬州画舫录》记载当时扬州著名昆班艺人所擅演的剧目均为明初至清初的名作，早至《琵琶记》、《鸣凤记》、《鲛绡记》、《牡丹亭》，晚至《人兽关》、《占花魁》等等。这是由于入清以后文字狱迭起，乾隆四十五年，高宗又密令两淮盐运御史伊龄阿、苏州织造全德组成扬州删改戏曲词馆，"删改"、"抽彻"元、明、清杂剧及传奇"解京呈览"。历时一年余，共查勘剧目一千多种。清廷此举不仅使许多原有剧目受到禁毁，且对当时的创作造成了压力，作者不敢面对现实，因而传奇创作的题材乃至主题陈陈相因。另一方面此时期文人的传奇创作越来越追求雅而脱"俗"，日益脱离一般观众的趣味；并且大多为案头之作，不宜场上搬演。为与花部争胜，继续保持昆腔的优势，昆班艺人不得不在传统名剧的精彩散出上谋出路，于是折子戏的演出达到高潮。如上引名剧，全本上演较少，多为其中的散出，而著名艺人所擅也多是某剧中某折，如："老生山昆璧，……演《鸣凤记·写本》一出，观者目为天神。""小生陈云九，年九十演《彩毫记·吟诗脱靴》一出，风流横溢，化工之技。""马文观……以《河套》、《参相》、《游殿》、《仪剑》诸出擅场。""许天福，……'三杀''三刺'，世无其比"（均见《扬州画舫录》卷五），等等。不仅扬州的昆腔舞台如此，在苏州及其他各地均是如此。乾隆三十九年成书的《缀白裘》，收当时流行的昆腔单折四百三十个，可见当时昆腔舞台上折子戏风行的概貌。

昆腔折子戏经艺人反复提炼加工，在思想内容、情节结构、人物刻画诸方面均较原本有新的成就，尤其在表演艺术上，艺人呕心沥血，刻意求精。各行当均形成自己的代表作，形成完整体系，较前更臻成熟。因此乾隆乃至嘉庆年间，昆腔仍维持着相当的盛况。

除集中于扬州的外省花部诸腔外，江苏本地的各种声腔也日益兴起。沈宠绥成书于明崇祯年间的《度曲须知》中所说在吴中与南曲"并推隆盛"的北曲弦索，至清康熙年间分流为弹词和南词。南词剧目亦为昆坛所演，称"弦索调时剧"，其剧目见康熙六十一年作序的《太古传宗弦索调时剧新谱》及乾隆五十七年刊行的《纳书楹曲谱》所收《芦林》、《思凡》、《僧尼会》、《拾金》、《醉杨妃》等二十余出。乾隆年间，南词已风靡于江浙一带，并渐次吸收融化了〔太平调〕、〔二凡调〕、〔柴调〕等与〔弦索调〕腔调相近的曲调。同时又与滩簧合流，乾隆末年成书的《霓裳续谱》卷八已收有〔南词弹簧调〕两支。滩簧，早在明嘉靖年间，钱希言《戏瑕》即有记载：苏州"文待诏（按：即文征明）诸公，暇日喜听人说宋江，先讲摊头半日，功父犹及与闻。"至清乾隆间，"讲摊头"已发展为"唱摊头"，蒋士铨《唱南词》一诗有云："三弦掩抑平湖调，先唱摊头与

提要。”清《道光璜泾志稿》卷一记载太仓自雍正年间起茶肆中有“唱摊黄”活动，乾隆三十五年《昆山陈墓镇志》后序也记述：“近则又有一班游手，名曰唱摊黄，淫哇不堪入耳。”在扬州，歌船有各种小曲清唱及对白、评话等表演，其中也有“摊簧”（见《扬州画舫录》卷十一）。表明在乾隆前后，滩簧已甚为流行。参考乾隆间沈起凤《文星榜传奇》第四出，道士云：“唱滩王是我起首。”又云：“《卖橄榄》粗话直喷，《打斋饭》嚼蛆一泡。”可见其剧目之一斑。又据《扬州画舫录》卷五记述：“长洲杨八官作盛夏妇入私室宴息，迫于强暴和尚，几为所污，谓之《打盏饭》。”《打盏饭》即《打斋饭》，可见滩簧剧目也有粉墨登场者。乾隆后，常州、无锡一带由男女叙事体对唱山歌与道情、唱春、宝卷相融合而形成〔滩簧调〕（简称〔簧调〕），实为吴语滩簧之一支，这种滩簧后来在道光前和苏南一带民间舞蹈“采茶灯”合流，衍变成滩簧小戏（“对子戏”或“三小戏”）。

此时期江苏又有花鼓或花鼓戏，与明初叶流行的凤阳花鼓当有渊源关系。花鼓是一种民间歌舞，《扬州画舫录》卷九引吴绮《扬州鼓吹词序》所记康熙间“扬州花鼓，扮昭君、渔婆之类”，即是立春前一日迎春灯节中的一项舞蹈表演。其舞蹈名目有“撞肩”、“跌怀”、“跨马”、“磨盘”之类，所唱曲调与舞蹈对应，称名相同。一般由一旦、一丑对舞对唱，名曰“踩双”、“打对子”。康熙二十六年六月苏州阊门外广济桥堍立有《长洲吴县二县永禁扬花在街头吹唱占夺民间吹手主顾哄骗民财碑记》，内称：“近有一班奸棍，不务本业，串同游妓，在于街头吹唱，名曰‘扬花’。”“扬花”即扬州花鼓之简称，说明康熙年间花鼓在苏南、苏北均已流行。降至乾隆年间，花鼓进而妆扮人物作简单故事表演。《扬州画舫录》卷五载：“陆三官花鼓得传，而熟于京、秦二腔。”将花鼓与京、秦两声腔相提并论，表明它已能粉墨登场作戏剧表演。苏州地区的太仓，据清《道光璜泾志搞》卷一记载，“自雍正以来”，除在茶肆中唱滩簧外，“甚者搭台于附近僻处，演唱男女私情之事，谓之花鼓戏。”花鼓戏所演剧目多是从其他剧种吸收而来的二至三个角色的表演，如《种大麦》、《探亲相骂》、《打花鼓》、《打面缸》等等。其声腔尚无固定曲调，大多为民歌小曲，也有其它剧种的唱腔。

或谓花鼓戏与滩簧为同一种小戏，如余治作于道光十五年（1835）的《禁止花鼓串客戏议》一文讲到“花鼓淫戏”时注曰：“吴俗名摊簧”（《得一录》）。故又有“花鼓滩簧”之称。

江苏北部自古巫风甚盛。明《万历通州志·遗事叙》记载，五代后周显德年间（约957）巫觋潘烂头（名桂源）“善驱役神鬼，嗜酒不羁”，这是江苏巫觋活动的较早记载。江苏的巫觋活动，在海州、通州等地区称做“僮子”（或作“童子”），在盐阜、扬州等地区称做“香火”。除海州童子外，都有文、武之分，文僮子或文香火坐唱巫书之类，又称“内坛”；武僮子在广场表演爬刀山、钻火圈之类，又称“外坛”。其驱邪祈福、酬神祭鬼

皆有一定仪式，在仪式中穿插文、武表演。广大农村每年冬至后恭请天神，或于“青苗会”、“加苗会”、“牛栏会”中祈求丰收、人畜平安时进行巫觋活动，因而僮（童）子、香火历来十分活跃。在历年的巫觋活动中，其文、武表演也逐渐丰富，进而扩大表演内容，逐渐发展成妆扮人物表演巫书、神书、劝世文中的故事，是为“僮（童）子戏”、“香火戏”。据清《顺治海州志》“风俗篇”记载，其时当地大户人家居丧已“广搬彩戏”。在扬州，二十世纪五十年代曾发现乾隆四十九年香火戏抄本。在盐城，上冈石桥头吕氏一家八代（七至十四世）人从艺，其九世世凤公约在嘉庆初即是香火戏艺人。可见在清初、中叶僮（童）子戏、香火戏已在某些地区形成。其所唱腔调各地有所不同，但均有“其调喧，其节以鼓”的特点，高亢粗犷，乡土气息浓郁。

乾隆年间，徐海地区又有“拉魂腔”流行。“拉魂腔”的来源传说不一，徐州一带艺人认为源于苏鲁接壤地区的民间小调、劳动号子和农村生活音调，也有源于山东临沂地区的花鼓秧歌〔肘鼓子〕的说法；淮阴、海州一带艺人认为源于海州地区的〔太平歌〕、〔猎户腔〕。这时期“拉魂腔”尚处于“唱门子”、“打门头词”阶段，民间艺人以“拉魂腔”唱农村生活的小篇子，如《观灯》、《看画》（徐州地区）、《访贤》、《武收》（淮海地区）等，走乡串里，挨门逐户卖唱。其腔调仅有上、下两句，实属曲艺形式。

自嘉庆年间起，盐运改制，盐税逐年加重，扬州盐商向朝廷捐输报效亦日益增多，导致盐务衰落，扬州依附于两淮盐务的经济、文化结构逐步解体。加之嘉庆三年（1798）上谕江苏、安徽巡抚及苏州织造、两淮盐政，“嗣后除昆弋两腔仍照旧准其演唱，其外乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准再行演唱”（苏州《翼宿神祠碑记》）。外来的花部诸腔纷纷他迁，至道光年间已全然衰落。而唯一能留下并深深扎根于江苏，并对江苏戏曲活动发生较大影响的，是“以二簧调来者”的“安庆花部”，后人称之为“徽班”。

但乾隆盛世扬州花部的繁荣却为江苏本地各声腔的发展起到了推动作用。在苏州，虽因嘉庆三年的谕旨，弦索调时剧走向衰落，而花鼓滩簧却转向乡间继续谋求出路。道光间，无锡、常州一带的滩簧出现职业和半职业艺人，在乡间或集镇演出，有时也进城演出，每每观者如堵，甚至于“款待华诞，近人亦喜点摊簧”（清余治《得一录·奉劝勿点淫戏单俗说》）。官府屡禁不止，且区域不断扩大，影响日增，即连苏北的通州也有滩簧演唱，道光间姜长卿《崇川竹枝词》云：“城河歌吹夜乘凉，不载篷船载小航。水调更番相角胜，昆腔小曲间滩簧。”咸丰初，南词改编昆腔剧目以坐唱形式演出也形成风气，嗣后又在演出中以仿自花鼓滩簧的玩笑戏垫后，前者称为“前滩”，后者称为“后滩”，此类演出在苏州拥有众多观众。滩簧的兴盛，对向以苏州为根据地的昆腔构成了威胁，钱泳在道光五年（1825）的《履园丛话》序中写道：苏州观众“视《金钗》、《琵琶》为老戏，以乱弹、滩王、小调为新腔。多搭小旦，杂以插科，多置行头，再添面具，方称新奇，观者益多。老戏如一上场，人星散矣，岂风气使然耶？”

在江苏北部，道、咸间“拉魂腔”由“唱门子”、“打门头词”发展成由两、三个角色表演简单故事的小戏形式，在淮海地区称“小戏”，在徐州地区仍称“拉魂腔”，并出现职业班社。

道光三十年太平天国革命爆发。咸丰三年（1853）太平军攻陷南京并定都于此，更名“天京”。初始《太平条规》有禁戏条：“凡邪歌邪戏一概停止，如有聚人私自演唱者，全行斩首。”（《太平天国诗文钞》下册）南京秦淮歌伎、苏州各昆班、扬州一带徽班均纷纷逃避。但不久，又放松戏禁。王韬《瓮牖余谈》说：“贼初以演戏为邪歌，继于池州得戏班衣服器具数十箱，回金陵，乃招优伶装演，筑台于清凉山大树下，东王观之甚喜，于是贼中皆尚戏剧。”自此太平军中及其辖地演剧之风复起。至同治元年（1862），京城内已有不少戏班。而“天王生日，俱赐宴，畀以银牌，并演乡间杂剧为乐”（《瓮牖余谈》）。在进军太湖地区时，太平军将领在溧阳“城外演剧”（清《光绪溧阳县志》）。在无锡，“南直街皆贼目大馆，高台演戏剧，颇喧哄”（张乃修《如梦录》）。苏州忠王府内有戏台二、三处，太平军初入吴江时，亦曾演戏四日。甚至忠王李秀成之子静轩也学度昆曲，曾于忠王府开台，扮演《长生殿·絮阁、惊变》中的唐玄宗，并“颇为忠王许可”（见谢绥之《磷血丛抄》）。

清政府围剿太平天国，战事频仍，大江南北的通都大邑经济一时间趋于萧条。但苏北里下河地区（通、扬、盐、阜一带）因离战区较远，且大运河的水运不能废置，因此沿河一带乡镇局面仍较稳定。自清初以来，此地沿海一带盐业也相当发达，《扬州画舫录》称：“淮南鱼盐甲天下。”以里河为例，两淮盐运所辖盐场的淮南上十场均在南通，盐、渔业甚为繁荣。自扬州盐运衰落后，重心移往通州，该地盐商较前更多，也更为发达起来。因此原在扬州附近的徽班也较多流向这一地区。太平军攻下南京之时，扬州震动，戏班更是纷纷避往通州地区。如后来在里下河一带甚为著名的杨玉元即于咸丰三年率某盐商的福寿班部分艺人转徙至通州。同治三年清兵攻陷天京，捕杀参加太平军的戏曲艺人，徽班又一次涌向这一地区。加之里河一带盐民祈祷盐产丰收，渔民出海为保平安要演酬神戏、还愿戏，平时的娱乐也需要有演出活动，尤其是盐商（徽商居多）往往以财力支持一年一度在通州石港镇举行的赛戏，遂使里河一带的徽班演出空前地繁盛起来。同治、光绪年间，整个里下河地区徽班约有二百副之多。该地徽班艺人身怀绝技者多如星群，最著名者有：王鸿寿、汪曹龙、徐大网、苏瑞仙、顾大六、“杨家八锁”（杨玉元之八子）、杨洪春、“里河十子”（以上里河艺人）、盖月樵、盖天红、盖胜红（人称“三盖”）、徐春香、徐桂娘、徐桂红、徐桂兰（号称“金秀堂四大坤伶”）、何孔标、吕本祝（后易名吕祝山）、徐长山（以上下河艺人）。里下河徽班所演剧目，均出自乾隆盛世扬州花、雅两部各声腔，有昆曲，也有梆子、吹腔以及徽调皮簧等等，广采博收，丰富多彩。剧目题材也十分广泛，有历代演义戏，也有英雄征战戏，也有公案戏等等，其中以三国戏最为

完整。里下河徽班表演艺术不拘一格，唱做并重，其武戏则以搏杀斗狠著称。演出还注重灯彩和彩头，变幻多端。当地观众对徽班演出，如痴若醉，争相邀请戏班，遇有名班献艺，往往人山人海。

苏南高淳地区为徽班活动的另一基地。明末清初，它处于徽班流动的中心地区，被归为"太平徽班"一派。安庆徽班也常来该地演出。高淳地区早期的徽班已无从查考，据固城刘家陇万寿台后台板壁题词，知有本地全福班于光绪三十一年（1905）在此演出。高淳徽班常与里下河、杭嘉湖徽班艺人同台演出，但各有风格和路子，高淳徽班更接近安庆、太平一带徽班粗犷纯朴的风格。

自乾隆五十五年三庆徽班进京，之后又有四喜、春台、和春等徽班进京，集花雅之萃，经百年左右时间衍变成京剧后，很快风行于江苏的大江南北。咸丰九年无锡余治自组皮簧戏班，上演其自编皮簧剧本（后刊刻为《庶几堂今乐》，收二十八种皮簧剧）。同治十一年，赣榆王德胜创办皮簧科班庆盛班。自同治至宣统的数十年间，江苏省境内，京班纷起。里下河地区出现京、徽争胜的局面，高淳地区也出现"徽夹京"的演出。里下河徽班自咸丰初年起即有 艺人南下至上海。至迟在光绪元年，王鸿寿进入上海演出，自是时起里河徽班先后又有五代艺人计七十余人到过上海及杭、嘉、湖一带演出，产生比较广泛的影响。

这一时期，江苏各地声腔发展势头较猛。盐城、阜宁一带的香火戏于同治年间与当地徽班常同台演出，名曰"徽夹可"（当时俗称香火戏为"三可子"）。至光绪末，徽戏渐衰，香火戏却因乡音土调深受当地群众喜爱，徽班艺人遂有部分陆续改唱香火戏，如有名于一时的何孔标、吕本祝、徐长山等。香火戏因此得以吸取徽剧的丰富营养，在剧目、表演、音乐诸方面均得到长足发展。京剧传入该地后，香火戏又与京剧同台，谓之"皮夹可"（"皮"即"皮簧"），遂又得到京剧艺术的陶冶而迅速发展。至宣统年间香火戏班社已遍及盐城、阜宁、淮安、宝应广大地区的乡村。海州一带的童子戏，在这一时期也先后受到徽、京剧的影响，移植了部分剧目，在表演艺术方面吸取徽、京剧的程式技巧，唱念做打全面发展。淮海一带的"小戏"，自光绪初起，也受到徽、京剧的影响，其艺人或与徽、京剧艺人同台演出，或向徽、京剧艺人拜师学习，甚至入皮簧科班学艺，当时的一些知名"小戏"艺人多能兼演徽、京剧，从而迅速提高了"小戏"的艺术水准。光绪、宣统年间，"小戏"班社群起，数以百计，从艺人员达千人。其时"小戏"流布地域不断扩大，远至皖东北地区。在苏南，无锡、常州一带的滩簧，在清政府接连不断的禁令下艰难成长，自道光起"对子戏"阶段持续了近百年，但流传地域却不断扩大，群众爱看滩簧之风却越禁越炽，滩簧艺人也以"两头红"（从日落到日出）的演出与清政府衙门相周旋。这时期艺人开始收徒传艺，组织戏班。至光绪年间已逐步形成常（州）帮、（无）锡帮、江阴帮、宜兴帮。宣统年间，常、锡一带滩簧已由对子戏进入"小同场"

（脚色除“三小”外又增添了老生、老旦、滑稽等）阶段。苏州的南词，光绪初已向职业化发展，承接堂会，并有行会公所出现。少数艺人进而至于苏南县镇乃至杭、嘉、湖一带茶馆、书场演唱。约于光绪五、六年间南词进入上海，与苏州南词艺人逐渐形成“苏道”和“海道”两派。光绪末，海道艺人为与申滩相区别，将南词的前滩、后滩合称为“苏滩”。这时期，苏滩剧目不断丰富，前滩已将昆剧常演剧目几乎全部囊括，后滩剧目也有“游观十八出”、“四卖一垃圾”等数十出。

这一时期，花部诸腔的迅猛发展对昆腔构成严重威胁。加以清廷围攻太平天国的战乱，外地昆班与本省昆班联系阻断，由是昆腔日益衰微，江苏全省唯苏州一地尚存大章、大雅、全福、鸿福等班。咸丰十年太平军攻克苏州。据光绪七年六月苏州《重修老郎庙捐资碑记》记载：此时“各班分散逃避，在申（按：即上海）者尚存百十余名，在夷场（按：即租界）分设两班开演，计文乐园、丰乐园，暂为糊口。”同治七年艺人陆续回籍，但光绪七年为重修老郎庙捐资者数量之少及财力之乏与乾隆年间相比，已不可同日而语，由于“观剧者皆不喜昆曲而喜京腔”（《申报》光绪六年四月十一日《重整戏园》），光绪年间苏州昆班的一些艺人不得不“移商就徵”，改换门庭，先后搭京班演出。

咸丰至宣统年间，江苏虽然仍有十几位传奇作家，如常州陈烺、淮安黄钧宰、沭阳胡盍朋、丹徒严保庸及侨寓苏州的俞曲园、俞粟庐等，但其剧本皆为案头之作。东海女传奇作家刘清韵共作有传奇二十四种，今传十二种（其中十种合刊为《小蓬莱仙馆传奇》，另二种为最近在沭阳发现的抄本），也限于昆腔日益衰微而无法上演。

中华民国时期的戏曲活动

辛亥革命前夕，资产阶级民主革命之潮高涨。在江苏，首先影响到上层知识分子，对文艺发出了强烈的改良要求。

宣统二年（1910），柳亚子、陈去病、高天梅等人，在吴县光福镇开创南社，以文艺倡导革命，有不少戏曲家加入该社。吴梅、冒广生、周祥骏、王蓴农、冯子和、陆子美等是其中的积极分子。吴梅除研究声律、戏曲史论外，著有传奇、杂剧十八种，其中《轩亭秋》、《风洞山》、《湘真阁》较为重要。冒广生，如皋人，曾参与公车上书要求维新变法，除有论著《南戏琐言》外，作《疚斋杂剧八种》，所写皆系明代著名女性，每人专谱一事。周祥骏，徐州睢宁人，作杂剧《醒狮图》、《打醋缸》等，后因事触忤军阀张勋，被囚，终被杀害。王蓴农，无锡人，所著《碧血花》一剧有名于时，又有《赤骨桃》杂剧及传奇九种问世。冯子和，吴县人，民初为演员，对京剧改良不遗余力，以演《血泪碑》、《冯小青》、《红菱艳》、《孟姜女》、《玫瑰花》著名，在苏、沪一带演出，轰动一时。陆子美，苏州人，初习美术，后改行致力于新剧及京剧改良，新京剧《血泪碑》、《鸿鸾

禧》、《恨海》是其拿手好戏，后因处境恶劣，年仅二十三去世。自清末至民初的七、八年间，南社成员在戏曲活动中作了不少有益的工作。

自辛亥革命至抗日战争前夕是江苏的京剧大发展时期。里下河徽班从辛亥革命前后至二十年代末大多由徽转京。这些脱胎于徽班的京班阵容强大，功底深厚，对于京剧的发展贡献甚大。其时它们与新兴的京班总计不下百副。其中著名演员多半来自徽班，里下河京班在剧目、表演诸方面均直承徽班传统，武戏剽悍斗狠，文戏身段繁重，在京剧剧坛上别具一格。淮海地区，继同治十一年庆盛皮簧科班之后，民国七至十年（1918至1921）又有四个京剧科班相继建立。数年后出科演员组成若干班社长年演出于当地及鲁南一带。南京于二十年代兴起戏茶厅的京剧清唱（往往以化妆彩排为大轴），演唱者多为坤角，计有二百余人，对扩大京剧影响作用甚大。至三十年代，南京京剧班社迭起，以厉（彦芝）家班、秦家班较为著名。高淳地区这时期“徽夹京”班社增多，老徽班陈记堂则已改为京班。在苏南，清末兴起的京剧水路班，这时期日见增多，以民初组成的庆升堂最为知名。班主小阿金（荆玉堂）工武生，身怀绝技，在苏南乃至杭、嘉、湖地区享有盛名。苏南水路班注重武戏，真刀真枪，火爆勇猛。江苏为南北通衢，交通发达，经济繁荣，因此南北京剧名伶来江苏各地献艺者，自谭鑫培到“四大须生”、“四大名旦”几代名优，数不胜数。南京是民国首都，更是名角必至之地。这时期，常州有《武进报》、《兰言日报》等数家报纸辟有专栏评论京剧，涌现出一个以余信芳、张肖伧为首的评论家群，有数十人之多。他们知识广博，评论精当，京剧名角与其交往者甚多。

里河地区京、徽班林立，却罕有科班。民国八年南通（即通州）实业家张謇，始办伶工学社，且系全国第一所新型京剧艺校。张謇主张以实业救国，其创办伶工学社则本“改良社会，以戏剧为近”的宗旨，特聘欧阳予倩主持教务。同年又建更俗剧场，力图改良旧剧场的陋习。伶工学社开办两年，培养出葛次江、林秋雯等许多优秀演员。在此期间，曾三次邀请梅兰芳南下至通，与欧阳予倩同台演出，并建梅欧阁以示纪念，为促进京剧南北交流、团结合作作出了贡献。

民国十年，为振兴昆剧，苏州曲友张紫东、徐镜清、贝晋眉发起创办了昆剧传习所，翌年上海纺织工业实业家穆藕初接办，聘请昆剧名家沈月泉、沈斌泉、吴义生、尤彩金等任教。收学员五十人，四年后学成四十余人。以“传”字排行，脚色家门齐整，能上演剧目二百三十余折。出科后组成新乐府，赴上海演出时，颇具影响。后因故解散，部分人员又组成仙霓社，辗转演出于沪、苏、宁及杭、嘉、湖一带。此时已能上演剧目六百余折（出），其中包括新编昆腔本戏《三笑姻缘》等，以及向京剧名角林树森、王益芳等学习的昆腔、吹腔武戏。民国二十六年日军侵华战火延及上海，仙霓社因衣箱悉遭焚毁，自此一蹶不振，终于民国三十一年告散。“传”字辈演员或改业，或转唱苏滩，或为私家授曲，生活困顿，落魄飘零。

这一时期，江苏各地声腔进一步发展。无锡、常州一带的滩簧，由于民国政府有关当局的歧视和迫害，艺人被迫向外地流动。光绪末期建成沪宁铁路，沿线农民、小工业者大量涌进上海，滩簧艺人也随之而去。民国三年先是无锡袁仁仪、李庭秀等在上海组班，称“无锡滩簧”；接着是常州孙玉彩、王嘉大、周甫艺等于民国八年组班，称“常州滩簧”。民国十年两帮又均改称“无锡文戏”、“常州文戏”并开始同台演出，合称“常锡文戏”。与此同时，坚持在苏南本地演出的滩簧艺人，仍拥有大量观众，每当日落演出于乡间，通宵达旦。“五四”的民主思潮，促进一些文人也编新式滩簧刊于报端，滩簧演出遂也更加活跃，公然进入常州、无锡、苏州等城市，且男女同台，观者如潮。至三十年代，常、锡、苏一带城乡已有演滩簧为主的戏院、茶园，计达三十多处。其活动范围也不断扩大至南京、苏北以及浙江、安徽接壤处。此时常锡文戏，包括苏南、上海两地，班社林立。在艺术上，从剧目到表演、音乐，都从京剧、宝卷、弹词等吸取了不少营养，迅速成熟起来。苏滩于民国九年苏州阊门外出现第一家全男子化妆南词庆禄班，十六年再组全男子化妆南词开通社。翌年苏道艺人薛浩如等男女十余人，在上海首演化妆南词整本大戏《呆中福》、《十五贯》等，自此苏滩由坐唱走上舞台，至三十年代，终于形成苏剧。在苏北，民国元年前后，盐城、阜宁一带的香火戏艺人何孔德、何孔标、武旭东等先后赴上海组班，嗣后上、下河艺人相继奔赴外地（苏、锡、常、宁乃至杭、嘉、湖）组班，香火戏由此开始南下进入城市，被当地观众称为“江淮戏”。民国十六年，出身京班的谢长钰等数人在上海共同研究创作了新腔〔拉调〕，三十年代末筱文艳、何叫天等人在上海又创造了〔自由调〕，并迅速传到苏北，被各香火戏班广泛采用。与此同时期，苏北杨金花也将较原始的〔淮蹦子〕改造成〔软淮蹦〕，使原香火戏东西两大支派得以统一。盐淮香火戏不仅在音乐上奠定了〔淮调〕、〔拉调〕、〔自由调〕三大主调的格局，且由于进入城市与各剧种接触机会增多，在剧目和表演上也长足发展，进一步成熟，扬州一带的香火戏在清末民初也开始进入大城市。宣统末年（1911）在上海有记载的正式演出是江都樊川镇杨五一班人演于南市方浜路齐云楼。民国八年，香火戏艺人崔少华、胡玉海等也进入上海，接着潘喜云等也相继抵沪，至民国十五年以后，在上海的香火戏班社已达十余个，与此同时，南京、安徽芜湖、湖北汉口也有香火戏的足迹和班社。也在民国八年，镇江花鼓戏艺人臧雪梅、孔少兰等人，开始吸收维扬清曲的曲牌和曲目，使花鼓戏在剧目和音乐上都面目一新。他们组班公演，同年应邀组成凤鸣社赴杭州美记公司游艺场（后改名西湖大世界）演出，曾挂牌“扬州新剧”。扬州的花鼓戏艺人王万青、吕正才等，亦于民国十年应邀赴上海大世界演出。后镇江、扬州两地花鼓戏艺人相继赴沪。当时扬州香火戏俗称“大开口”，又称“维扬大班”。花鼓戏俗称“小开口”，又称“维扬文戏”。民国十六年前后，“大、小开口”艺人已有同台演出者；民国二十年在上海聚宝楼共演《十美图》，自此“大、小开口”逐步合流，称“维扬戏”或“扬州戏”，至

抗日战争前夕，已有三十余个班社，剧目发展到五百余个。南通的僮子，在二、三十年代，受徽、京剧影响，将“做僮子”仪式中文、武“执事”（表演）发展成僮子戏，在农村搭台演戏，一个僮子往往要串演三至五个角色，故又称“僮子串”。剧目主要来源于劝世文唱本和巫书，唱腔沿袭原僮子腔。由于方言限制，僮子串仅流行于南通地区的一市（南通）、三镇（唐闸、狼山、天生港）及市郊的七个乡镇。淮海“小戏”在这一时期，从行当、唱腔、衣箱和剧目，均日益完善。自清末出现第一代女子演员后，至民国年间女腔、旦脚表演尤得以充分发展，涌现一批在群众中享有盛誉的女演员，如王大娘、赵大娘、谷大娘、葛殿林之妻（名佚无考）等，后三人有“小戏”“三蝴蝶”之称。徐州一带的“拉魂腔”此时也已开始有较稳定的班社，并进入徐州、蚌埠大城市，但仍以“打地摊”形式演唱。

除上述各声腔在各地盛行外，在苏南又有滑稽戏出现。辛亥革命前后，苏、锡、常、宁一带曾流行文明戏，其脚色行当中的“滑稽”一行，受京、昆剧丑脚影响，在即兴表演中创作了不少精彩的“卖口”。“卖口”往往唱念结合，唱则吸收摊簧、“小热昏”（卖梨膏糖的演唱形式）等的曲调、唱段，很受欢迎。同时文明戏演出中又有短小“趣剧”的加演，对观众也颇具号召力。嗣后，一方面有的滑稽脚色单独挑梁，或以趣剧为主，或专演趣剧；一方面有的滑稽脚色发展了“卖口”而形成独脚戏。抗日战争前后，独脚戏演员与文明戏的滑稽演员常联袂演出，往往一次大会串即能产生一个滑稽戏剧目，滑稽戏由此形成，并风行于苏南及上海。

由于地方戏曲剧种的日益成熟与增多，引起当时有关部门的注意，民国二十三年六月十九日，南京《中央日报》的《戏剧周刊》，刊出了《本刊的重要征求》一文，要求在全国范围调查各地方剧种资料，内容包括“历史与沿革”、“剧本内容”、“表演技术”、“音乐种类”、“剧班组织”、“剧员生活”、“目前状况”等。

民国初年起，京、昆业余演唱活动渐次兴起。昆剧方面，江苏的曲社早在明末叶即有无锡的天韵社（直至民国三十八年），清中叶有南通石港的樵珊社，清末叶有沭阳的李家票房、南通的振古曲社等。民国年间曲社益多：苏州有禊集、道和、幔亭曲社，南京有紫霞昆曲社、百雷社、公余联欢社昆剧组，扬州有广陵曲社，镇江有京江曲社，丹阳有秋声社，南通石港有良友曲社等。京剧方面，最早有民国二年的徐州京剧研究班，其后京剧票房便如雨后春笋般涌现，徐州、南通、常州、苏州、镇江、南京等城市均有数家票房，并远及乡镇，如赣榆县金山乡、灌云县板浦镇、南通县石港镇等均有票房组织。曲社和票房中，名家甚众。曲家有俞粟庐、张紫东、贝晋眉、吴梅、溥侗、王季烈、俞锡侯、吴畹卿、杨荫浏等，票友有蒋君稼、道能述、高华、徐子义、杨畹农、李可染、刘仲秋、苏少卿、孙履安等。

抗日战争和解放战争时期，苏北江淮一带大片土地为中国共产党领导的抗日民主根

据地和解放区。1942年盐阜地区已成立八个县文工团，香火戏（江淮戏）此时已称“淮戏”或“新淮戏”，演出空前活跃，群众淮戏业余演出也十分频繁，新安旅行团也在这年8月，由桂林到达盐城，与淮戏文宣队相结合，有力地配合了抗日、反顽、减租、土改等工作。这时期淮戏编演现代戏卓有成绩，其中《渔滨河边》、《照减不误》最为著名，当时流传甚广。

淮海地区，1940年后也是中共领导的抗日民主根据地。在中共和抗日民主政府领导下，“小戏”艺人成立了民间艺人抗日救国会，并命名“小戏”为“淮海小戏”。艺人们配合抗战，编排现代剧目近百出，其中《三星落》、《柴米河畔》、《大后方》、《送子参军》、《小板凳》在群众中影响很大。1946年解放战争枪声打响后，淮海小戏艺人又纷纷成立演剧团、队、组配合解放战争编演现代剧目，深受广大军民欢迎。在大量上演现代剧目中，音乐和表演又得以改革和发展，新编的〔好风光调〕广泛传唱，后成为淮海小戏女腔的基本调。

“拉魂腔”班社在抗战时期，主要在苏鲁皖各县乡镇活动。宿北县（今宿迁、新沂一带）人民政府于1945年10月将长期流动在解放区的近百名艺人集训并组成四个“拉魂腔”戏班，先后排演了多出现代戏，在宿北县解放区很有影响。这一时期“拉魂腔”其他戏班有的进入山东济南，有的直入南京，有的长期在徐州演出，发展较快，所演剧目已从小戏过渡到本戏，也改编京剧和其他剧种的本戏或连台本戏，行当因此也趋齐整，表演身段逐步丰富多样，唱腔音乐和乐队配器因多方吸收其他剧种和曲艺的营养也日益完善。

在六合、安徽天长县一带，有洪山戏，与扬州香火戏属同一系统。抗战期间洪山戏艺人投身抗日宣传，中共抗日边区淮南行署路东专员公署东南办事处，将他们组织起来，于1943年成立洪山剧团，历时两年余，演出不少配合抗日宣传的现代戏和宣传爱国主义的传统剧目，如《风波亭》、《木兰从军》。后来部分艺人转入维扬戏。

抗日根据地和解放区的京剧，也呈现一派生机。在苏北有淮海实验京剧团、华东军区第三野战军政治部文艺工作团第三团；在苏中（里河地区），京剧演员杨洪春、赵子林、金光明的三个班投身革命文艺运动，分别易名为联胜京剧团、林记京剧团、光明京剧团，活跃在解放区及敌后。业余京剧活动也积极宣传革命战争，如东县苴镇大众剧艺社曾演出自编的《打鼓骂汪（精卫）》。石港良友剧社常冒险越过封锁线赴敌后抗日根据地演出反霸、抗敌题材的传统剧目。

在苏南的国民党统治区，因连年赋税加重、通货膨胀，加之战争不断，广大戏曲艺人颠沛流离，生活无着。至于衰微中的昆剧更是濒临绝境。“传”字辈艺人流散四方，只有少数人如周传瑛、王传淞等，带领其下一代，从抗战后期起，在风雨飘摇中，含辛茹苦，辗转流徙于苏南、浙北的吴县、吴江、昆山、松江和杭、嘉、湖一带的穷乡僻壤，在

破庙草台上演出。在此期间他们还培养了“世”字辈新人，如朱世藕、汪世瑜、龚世葵、王世瑶等。师徒两代为保存昆剧苦苦挣扎于死亡线上，直至迎来新中国的诞生。

中华人民共和国成立以来的戏曲活动

1949 年 4 月 24 日，中国人民解放军攻破南京，结束了国民党统治。继而于 5 月 30 日在崇明登陆，至此江苏全境解放。此后江苏的戏曲在党和政府领导下，迅速发展。大致分为五个阶段。

一、1949—1952 年

当时江苏分为苏南、苏北行政公署，南京为华东军政委员会直辖市。各地一解放，政府就以学习方式，对戏曲艺人进行团结、教育、改造工作。学习内容一般包括形势教育（结合当时的中心政治任务）、理论教育（包括社会发展史、新人生观、中国革命与中国共产党）、业务教育（包括党的文艺方针和戏曲改革政策）三个方面。这时期苏南曾举办三期训练班，全区戏曲艺人四千五百名，系统培训者计一千一百六十一名。苏北专业剧团四十六个，大多结合文艺整风，进行了初步整训。徐州市（当时隶属山东省）戏曲艺人以戏曲研究会形式全部参加了学习。南京市于 1950 年举办两期讲习班，参加学习者计有四百五十余名。该市还按剧场分设学习小组，负责组织常在本剧场演出的剧团和流散艺人的学习。此外，各地还开办识字班，以提高艺人的文化水准。据统计，这一时期全省戏曲艺人，文盲率自百分之六十减至百分之二十。

经初步教育的戏曲艺人，表现出前所未有的政治积极性和艺术革新精神，许多戏曲班 社纷纷移植或改编演出《白毛女》、《血泪仇》、《九件衣》、《王秀鸾》、《王贵与李香香》等，一度形成竞演“解放戏”的新风。在土地改革、镇压反革命、抗美援朝各项运动中，戏曲艺人自觉服从斗争需要，除编演配合当时斗争的新戏，还组织宣传队深入街头巷尾演出。为支援抗美援朝，1951 年 6 月 1 日全国大规模开展捐献飞机大炮运动，江苏省戏曲界立即响应，在各地掀起义演捐献热潮。七十八岁的著名京剧演员张桂轩，三十年代初定居于南京，因被流氓欺侮而辍演多年，此时也剃须重返舞台，与程砚秋联袂，在南京中华剧场义演。各戏曲班社以政府直接领导的实验剧团（如苏北实验京剧团、苏南大众京剧团）为榜样，废除旧班规，取消班主制，实行多种形式的民主管理制度。旧的师徒关系与养女关系也趋于消失。

三年中，各地相继建立了戏改组织。如苏北区成立戏曲改进会，所属市、县和剧团建立分支会。苏南区，无锡市建立戏曲改进委员会，并分为地方戏、京剧和曲艺三个分会开展活动；苏州市建立锡剧（即常锡文戏，1950 年定名为“常锡剧”，简称“锡剧”）协会，南京市建立戏曲改革委员会。1951 年 5 月 5 日，中央人民政府政务院颁布《关于戏

曲改革工作的指示》（简称“五·五”指示），提出“改戏、改人、改制”方针，各地的戏曲改革机构立即组织戏曲艺人学习，积极开展以剧目审定为重点的戏改工作。起先是“净化舞台”，清除表演中各种野蛮、凶杀、迷信、猥亵以及艺人自身的旧习气等丑陋形象。同时积极组织各剧团编导人员改编、创作新剧目，改“幕表制”为“剧本制”。无锡市戏曲改进委员会连续三次举办戏曲改革大竞赛会演，其中先声锡剧团和首先锡剧团排演的《积善人家》和《长夜到天明》，很受农民欢迎。

各地文化主管部门为扶持地方剧种也采取了更为有效的措施，如对当地流行的剧种开始调查研究，组织各剧种互相观摩学习，鼓励各种戏曲形式自由竞赛等。各地还选择在当地影响最大的剧种作为戏改重点，如苏南区以锡剧为重点，苏北区和南京市以扬剧（即维扬戏，1950 年正式定名）为重点，苏北区的盐城专区以淮剧（即淮戏、江淮戏，1952 年正式定名）为重点，淮阴专区以淮海小戏为重点，徐州专区以“拉魂腔”为重点。为便于舞台实践，各地区还建立了实验剧团或重点剧团，如苏北实验京剧团和苏北实验维扬剧团，苏南大众京剧团和苏南文联实验锡剧团等。

由于“五·五”指示的贯彻执行，各地戏曲舞台呈现欣欣向荣景象。从 1951 年下半年起至 1952 年，苏南区锡剧改编上演了《翻身姐妹》、《新儿女英雄传》、《太平钱》、《方珍珠》、《刘胡兰》等九个现代戏及《翡翠园》、《宝莲灯》两个古装戏。苏北区整理改编的剧目，扬剧有《守扬州》、《小女婿》、《誓灭倭寇》等十个；淮剧有《长城恨》、《艳阳楼》；淮海小戏有《金刀记》。据统计，新戏演出的上座率超过旧戏，几个主要地方剧种创作演出的现代戏都受到观众好评。

这时期的戏改工作也存在一些偏差。主要表现在剧目审定方面相当普遍地存在着反历史、反艺术规律的错误观点和公式化、概念化偏向。如兴化县将《贵妃醉酒》改成：“明皇见寿王妃杨玉环貌美，便强迫其入宫，封为贵妃。寿王因之气愤而死。杨玉环企图报仇，假意奉承唐明皇。”松江县将《玉堂春》中的王金龙改为黄巢义军的骨干，率兵劫法场救出苏三，一同参加革命。由于反历史主义的影响，很多剧团凡上演经过修改的剧目均加上“新”字，如《新红娘》、《新纺棉花》等。在地方剧种的发展方向上，也片面认为要提高地方戏的表演艺术便须效法京剧，很多剧团（包括实验剧团）聘请京剧演员担任技术教练，上演的剧目也大多照搬京剧，忽视发掘本剧种遗产。

二、1953—1962 年。

1953 年 1 月，原苏南、苏北行政公署撤销，以南京市为省会，正式成立江苏省人民政府，徐州市划归江苏省。同年 4、5 月间，江苏省文化事业管理局（1956 年起改称“江苏省文化局”）根据“五·五”指示精神，对全省戏改工作做了全面检查。除对乱禁、乱改以及污辱迫害艺人等违法乱纪事件及时作出处理外，并提出进一步贯彻中央戏改政策的具体措施。如要求各县必须配备负责戏改工作的专职干部，加强戏改政策的教育与剧

目审定工作，明令规定公安部门不得干涉剧团业务等。全省“改戏、改人、改制”工作自此步入正轨。从是年起至1962年，是江苏戏曲事业稳步发展的十年。

建国初，全省仅有五十个专业表演艺术团体，至1952年底，迅速发展至二百二十六个，从业人员近万人。但由于发展速度过快，一些并无专业擅长的非职业人员也加入戏曲队伍，严重影响剧团的巩固和提高。遵照文化部《关于整顿和加强全国剧团工作的指示》精神，从1953年起，先后开始对各类剧团进行整顿。

首先，组建了一批省级国营剧团，使之在戏改工作中起示范作用。1953年建立的有：江苏省锡剧团和江苏省扬剧团。1955年以后，京剧、淮剧、淮海戏（即淮海小戏，1954年正式定名）、柳琴戏（即“拉魂腔”，1953年正式定名）、梆子戏等省级剧团相继建立。为开展戏剧研究工作，提高表演水平，培养新人，又从1960年起陆续组建了江苏省京剧院、江苏省地方戏剧院和江苏省歌舞话剧院。

1952年全省各地文艺工作团开始整编。为加强戏曲剧团的建设，1953年，撤销苏南、苏北两文工团，挑选一批政治、业务条件较好的成员，参与组建省锡剧团和省扬剧团。新文艺工作者与戏曲艺人相合作，对剧目、导演、表演、音乐、舞台美术诸方面均积极进行改革和提高，如普遍实行导演制，建立严格的排练和演出制度，从而使各剧团出现崭新面貌。江苏省锡剧团从建团至1957年的五年中，共上演了三十一个传统剧目、二十一个现代剧目，其中《双推磨》、《庵堂相会》、《红楼梦》等，后来都成为保留剧目。江苏省扬剧团演出的《恩仇记》、《鸿雁传书》等剧目，不仅在扬剧流行地区受到欢迎，并在一向专演京剧的上海天蟾舞台连满多场。其演出盛况为扬剧所空前未有。这一期间，省锡剧团和省扬剧团平均每年有二分之一时间深入工矿、农村、部队巡回演出。省京剧团平均每年演出上千场，足迹几遍全省。戏曲音乐工作者也做了大量工作，以锡剧为例，新文艺工作者与锡剧艺人合作，不但迅速清除了演唱中的黄色成分，且根据新编剧目的表现需要，创作了许多新的板式和唱腔，如〔新簧调〕、〔新大陆调〕、〔老簧调〕、〔新铃铃调〕、〔陈调〕等等，使江南秀丽的音乐风格更加鲜明。

1956年，为抢救建国前夕已濒临绝境的昆剧，江苏省文化局在苏州举办首次昆曲观摩演出大会，邀请南北昆曲名家示范演出三十多个剧目。此次汇演，继浙江昆苏剧团《十五贯》演出获巨大成功后，又一次显示了昆剧的艺术魅力。汇演结束后，苏州市苏剧团改建为江苏省苏昆剧团，苏、昆剧兼演。1962年在苏州复又举行第二次昆曲观摩演出大会，参加演出者发展到江苏、浙江、上海两省一市的三个专业剧团、演员五百余人，共演出十四台计五十个剧目。

在组建省级剧团的同时，又选择了七个民间职业剧团以民营公助的办法加以重点扶持。1954年12月，遵照文化部《关于民间职业剧团的登记管理工作的指示》，省人民委员会颁发《江苏省民间职业剧团登记管理暂行条例》，在全省开展民间职业剧团登记工作。

申请登记的剧团一百九十三个，大致可分三类：第一类，主要演员较稳定，全部或大部成员系职业艺人，能够维持经常性演出，基本上符合登记标准；第二类，大部分成员系职业艺人，经过整顿可使其逐步达到标准；第三类，剧团成员大部甚至全部为非职业人员，且成立时未经许可。全部登记工作于1955年7月结束，符合登记标准、发给登记证的剧团一百三十六个；不完全符合标准、发给临时演出证的五十二个；完全不符合标准、自动解散或与他团合并的五个。经过登记的一百八十八个民间职业剧团，分属于受理登记的专区、市、县各级文化主管部门领导，彻底改变了以往的自流状态。

各类剧团经过整顿和改制，均走上正常发展的轨道。1958年，亡佚多年的高淳阳腔目连戏，剧本被挖掘记录，江苏省戏曲学校开设目连班。长期处于缓慢发展状态的南通僮子戏，成立了实验剧团，1960年定名为通剧，从京剧、越剧引进教师和导演，新文艺工作者进剧团着重于音乐改革，创作和移植改编了《上河工》、《好书记》、《李双双》、《丰收之后》、《绿野红花》等一批现代戏及四十余个古装戏剧目，整理传统剧目二十余个。海门山歌剧和丹剧两个新兴的剧种也先后建立了专业剧团。这一时期在全省有剧种二十余个，主要是：昆剧、苏剧、锡剧、扬剧、淮剧、淮海戏、柳琴戏、江苏梆子、滑稽戏、通剧、海门山歌剧、丹剧、京剧、越剧、沪剧等。

剧目改革工作也取得显著成绩。建省之初，以主要精力审定流行较广的旧有剧目。1953年，省文化事业管理局戏曲审定组与省锡剧团、省扬剧团分别对十多个旧剧目进行整理改编，为地方戏曲剧团提供了一批可以定本上演的剧目。同时，省文化事业管理局提出要多创作反映人民新生活的剧目。1954年9月，华东区戏曲观摩演出大会在上海举行。江苏省派出由七个剧种（锡剧、扬剧、淮剧、淮海戏、柳琴戏、苏剧、京剧）一百七十三名演职员组成的“江苏省代表团”。参加演出的剧目计二十一个。会后，锡剧《走上新路》、《双推磨》、《庵堂相会》，扬剧《鸿雁传书》、《挑女婿》、《袁樵摆渡》、《赶山塞海》，柳琴戏《喝面叶》等八个剧目计获五项奖，四十九人获演员奖，其中姚澄、王兰英、沈佩华、高秀英、厉仁清获一等奖。颜琦获乐师奖。江苏省戏曲界十分重视此次观摩演出的成就和经验，全省各剧团在冬季巡回演出前均专门组织了传达和学习，鼓励团结进步，提倡革新创造。文化主管部门明确强调要把“做好优秀剧目的发掘、整理、改编和创作，作为戏曲改革工作的头等重要任务”。1955年1月，省文化事业管理局决定将戏曲审定组改建为戏曲编审室。次年7月，各市、专区又建立了相应机构，进一步加强对剧目工作的规划与组织领导。为丰富上演剧目，1956年起在全省大规模发掘、整理传统剧目。各剧种皆大翻箱底，以记录、整理与演出相结合的方法使一些优秀传统剧目重放光彩。同年9月，在省文化局统一部署下，全省八个专区均举行戏曲会演，所有民间职业剧团皆参加演出。

1957年4月，江苏省第一届戏曲观摩演出大会在南京举行。这是建国以来江苏省首

次戏曲盛会。参加会演的有十七个剧种，近千名演职员。会演历时一个月，共演出九十四个剧目，其中七十一个系整理剧目，十个系改编剧目，充分展示了1956年以来发掘传统的成果。根据大会评定：淮海戏《拾稻头》、锡剧《红楼梦》、扬剧《恩仇记》、京剧《离魂记》、越剧《南冠草》等十个剧目获优秀剧本奖，京剧《虹桥赠珠》、淮剧《借蓝衫》等十二个剧目获优秀演出奖。五十七人获演员一等奖，二十五人获青年演员奖，八十人获老艺人奖。八十四岁高龄的张桂轩演出了他已辍演五十年的拿手戏京剧《凤鸣关》；七十八岁高龄的杨厚善演出了具有浓厚柳子戏艺术特色的传统剧目《挂龙灯》；年逾古稀的杨洪春也演出了老徽剧《三拷吉平》。他们的演出，受到了与会者的高度赞扬，并授他们荣誉奖。

1957年开展反右斗争，继而又开展全民整风运动，在文艺界拔“白旗”、插“红旗”，一些戏曲工作者被错划为“右派分子”，造成不幸后果。1958年的“大跃进”运动，影响到江苏的戏曲，突出表现在剧目工作上，提倡领导、专业与群众“三结合”的创作方法，开展“人人动手”的群众创作运动。据不完全统计，这一年创作和改编的剧本有一万余种，其中大多为“歌颂大跃进，回忆革命史”，紧密配合各项中心任务的剧目，除极少数外，均未能排演。

1957年5月省文化局认真贯彻党的“百花齐放，百家争鸣”方针和“两条腿走路”的剧目政策，并将戏曲编审室进一步扩建为剧目工作委员会，有计划地组织全省剧目工作。因此虽然受到“大跃进”的影响，1958年仍基本完成了传统剧目的发掘和记录工作，并整理改编了一批流行年代久远、深受观众欢迎的剧目，如昆剧《长生殿》、苏剧《邬飞霞刺梁》、扬剧《断土地》、柳琴戏《灵堂花烛》等。

为选拔优秀剧目迎接建国十周年，1958年底、1959年初接连举办了江苏省第二届、第三届戏曲观摩演出大会。两届观摩演出，虽也受到“大跃进”思潮的影响（如通过大字报对演出的剧本、表演、音乐、舞台美术进行大鸣大放大辩论，以大字报代替奖状，特邀省、市级机关、团体、工厂、居民等代表约三百人为评论员），但是其规模之大、参加演出的剧种之多、剧目之丰富，则均为第一届观摩演出大会所不及。两届观摩演出共涌现四十多个较好剧目，其中影响较大者有：锡剧《红色的种子》、《芙蓉花开》、《天国怒火》；锡剧《百岁挂帅》；淮剧《一家人》、《金水桥》；淮海戏《姑嫂看画》、《樊梨花点兵》；柳琴戏《相女婿》、《灵堂花烛》；滑稽戏《满意不满意》；越剧《碧玉簪》；京剧《打乾隆》等。为筹备“江苏省十年来优秀剧目汇报观摩演出”，又从1959年11月18日始，在一个半月内，将全省各剧种的主要剧团调集南京，对十年来优秀剧目进行艺术加工。先后调集南京的剧团共有四十五个，包括昆剧、苏剧、锡剧、滑稽戏、越剧、沪剧、扬剧、淮剧、淮海戏、柳琴戏、江苏梆子、泗州戏、四平剧、京剧、丹剧、通剧、海门山歌剧以及话剧、舞剧等二十个剧种（也有曲艺）。参演的演职人员计二千三百五十人，

经过整理加工，最后选定优秀剧目八十五个。

1960年冬，党中央决定对国民经济实行“调整、巩固、充实、提高”的方针。中共江苏省委于1962年1月召开全省宣传文教工作会议，确定继续贯彻以调整为中心的“八字方针”，坚持“百花齐放，百家争鸣”和党的知识分子政策，大力开展文化活动，活跃全省城乡人民文化生活。江苏省文化局也于此时着手检查“大跃进”以来的文化艺术工作，强调贯彻落实文化部制定的《剧院（团）工作条例》，整顿文艺队伍，发扬艺术民主，改进领导作风。全省戏曲舞台很快又呈现出多姿多彩的局面。为发展戏曲流派，1961年10月和1962年2月，先后在南京举行了“锡剧流派会演”和“扬剧流派会演”。其间，《新华日报》曾发表一批关于流派、语言、表演、唱腔、伴奏的评论文章。参加会演的人员，基本是具有某项特长的老艺人、名演员、名乐师，以及在继承和发展流派方面确有相当成就或独到之处的青年演员、青年乐师。

在建国之后的十多年里，据初步统计，江苏省发掘、记录的传统剧目有三千余个，约有一半经过整理或演出。本省主要剧种的史料也都程度不等地进行了搜集和整理。1954年起，江苏文艺出版社陆续出版了锡、淮、苏、淮海、柳琴等剧种的曲调介绍。《昆曲吹打曲牌》、《扬剧音乐》并由人民音乐出版社先后出版发行。1954至1957年、1958至1959年，又先后两期分别由江苏人民出版社和江苏文艺出版社出版《江苏民间戏剧丛书》，计单行本四十余种，多为锡、扬、淮三个剧种的传统剧目整理加工本。江苏省剧目工作委员会编辑的《江苏戏曲资料丛刊》于1957年12月起内部刊印，收入锡、扬、淮、淮海、柳琴、梆子、柳子、京、徽、滑稽及南方戏、高淳阳腔目连戏等各剧种大批经校点的传统剧目发掘本；史料方面有《京尘杂忆》、《苏剧研究资料》（第一辑）等。1958至1960年，由江苏省剧目工作委员会选编的《新剧百种》，由江苏文艺出版社陆续出版，收“大跃进”时期全省创作的现代戏和新编历史戏三十种。1959年1月中国戏剧出版社出版了《中国地方戏曲集成·江苏省卷》，选有建国初至1959年锡、扬、淮、淮海、柳琴、苏、昆、滑稽、山歌、越、京、徽、柳子等剧种三十四个剧目。以上书籍的印行，反映了这一时期江苏省戏曲工作继承传统和推陈出新的成果。

1959年苏州创建苏州市戏曲研究室，是江苏省第一个以抢救挖掘具有地方特色的戏曲、曲艺资料，研究昆剧、苏剧等剧种为宗旨的戏曲研究机构。经多年艰苦工作，抢救戏曲资料达六千余万字，其中经校订、整理、编印的有一千一百余万字，如《昆剧穿戴》、《苏剧曲调汇编》等，为戏曲研究工作提供了大批有价值的资料。江苏省第一个戏曲、曲艺综合性刊物《江苏戏曲》也于1959年4月创刊，向全国发行。该刊除刊登戏曲剧本外，主要发表戏曲评论、研究、动态及经验交流方面的文章，初步开创了江苏省戏曲理论工作的新局面。

这时期的戏改成果，有些还被搬上银幕，有的则参加了国际文化交流。1954至1962

年，先后有锡剧《双推磨》、《庵堂相会》、《庵堂认母》、《珍珠塔》、《孟丽君》，越剧《柳毅传书》，扬剧《百岁挂帅》等被摄制成戏曲艺术片。1959年，江苏省京剧团作为中国青年艺术团的组成部分，前往维也纳出席第七届世界青年与学生和平友谊联欢节。这是建国后江苏戏曲第一次登上国际剧坛。江苏省京剧团周云亮、周云霞等演出的京剧《虹桥赠珠》，沈小梅、宗云兰演出的昆剧《游园》，刘秀荣（中国戏曲学校实验京剧团演员）、万连奎演出的《春郊试马》，在“世界青年、学生和平友谊联欢文艺竞赛”中均获东方古典舞金质奖章（集体和个人共得五枚）。联欢节后，江苏省京剧团又以“中国京剧团”名义赴北欧五国访问演出，演出剧目除上述获奖剧目外，又增加了《倩女离魂》。所到之处，均受到热烈欢迎。

江苏的戏曲教育事业始于1956年。江苏省文化局于是年创办戏剧训练班，1958年2月，在此基础上又建立江苏省戏曲学校（以后曾一度扩建为江苏戏曲学院）。同一时期，苏州专区、南京市也相继建立戏曲学校，其它专区、市以及少数县也开办了以培养戏曲、曲艺人才为主的文化艺术学校，为本地戏曲表演团体输送了大批人才。

三、1963--1965年

这三年间，全国在意识形态领域开展了一系列批判运动。1963、1964两年毛泽东关于文艺问题的两个批示，对文艺工作作了批评。在以阶级斗争为纲的思想指导下，江苏的戏曲工作，也开始强调以阶级斗争教育为纲，强调坚持为无产阶级政治服务、为工农兵服务的方向。全省各类艺术表演团体，在1963年普遍进行了以国际国内形势、阶级和阶级斗争以及反对现代修正主义为内容的社会主义教育，一部分剧团还开展了“五反”运动。为紧密配合农村社会主义教育运动，1963年4月起，省属剧院（团）先后组织了十个农村演出队，分别到苏南和苏北农村巡回演出。在当年9月召开的全省剧团思想政治工作会议以后，剧团上山下乡演出更加掀起高潮。据对全省二百一十五个剧团的统计，这一年农村演出场次占全年总演出场次的百分之五十五。

在剧目工作上，强调贯彻华东区话剧会演的精神，大力提倡革命现代戏。江苏省文化局在1963年的工作计划中规定：“在今后的数年内应逐步做到反映现实斗争的剧目和好的传统剧目，在戏剧舞台上占据首要地位。”在《关于省属剧团农村演出队1965年任务和政治思想工作计划》中更加明确强调：剧目创作“主要写十五年；主要写阶级斗争；主要写先进人物；主要写先进思想”。

1962年3月，省属剧团和南京市属几个剧团在南京举行现代戏展览演出，拉开了现代戏会演的序幕。相隔不久，苏州专区率先举办地区一级现代戏会演。《新华日报》为此专门发表了题为《多编现代戏，多演现代戏》的社论，强调“编演现代戏不是临时任务，或者是无足轻重的小事，而是关系到打退封建主义、资本主义猖狂进攻，巩固或扩大社会主义思想阵地的大事。是一项严肃的政治任务”。接着，淮阴、盐城、扬州、镇江等地

相继举行了戏曲现代戏会演。

1964年7至8月，江苏省戏曲现代戏观摩演出大会在南京举行。共演出《红花曲》、《湖上春风》、《志群接鞭》、《桃园新篇》、《农家宝》、《大年夜》、《巧借》、《耕耘序曲》、《红色家谱》、《借驴》、《银花姑娘》、《姐妹行》、《好会计》、《伏虎》、《海花》等大小二十六个剧目。在观摩演出期间，《新华日报》共发表了十二万多字的新闻和有关文章、四十八张照片、九幅速写。江苏人民广播电台也播送了二十节演出介绍和消息，中共江苏省委、中共中央华东局宣传部领导人在大会上讲话，号召戏曲工作者努力学习毛泽东文艺思想，改造世界观，将戏曲战线上的社会主义革命进行到底。观摩演出结束后，全省剧团贯彻大会精神，大演现代戏，古装戏、传统戏基本停演。据统计，南京市1962年仅上演二十五个现代戏，至1963年上演六十二个现代戏，现代戏剧目增加百分之一百四十八。苏州专区十三个戏曲剧团，1962年仅演了十个现代戏，至1963年上演六十一个现代戏，猛增五倍。1964年后，移植或改编全国京剧现代戏观摩演出的剧目较为普遍，如《芦荡火种》、《智取威虎山》、《红嫂》、《红灯记》、《奇袭白虎团》、《六号门》、《草原英雄小姐妹》、《杜鹃山》、《节振国》等。

三年间，江苏创作并演出的现代戏，影响比较广泛的有：扬剧《夺印》，锡剧《红花曲》、《农家宝》，京剧《耕耘初记》、《十人桥》等。被摄制成戏曲艺术片的现代戏有：锡剧《农家宝》、《红花曲》、《朵朵红花献模范》，滑稽戏《满意不满意》。古装戏被拍成电影的只有锡剧《双珠凤》。

由于大力提倡上演现代戏，传统戏演出逐年减少。据《1964年江苏省文化事业统计综合报告》记载：由于“贯彻了华东区话剧会演和全国京剧革命现代戏会演的精神，并在省和专区举办的革命现代戏会演的进一步推动下，绝大部分剧团均积极上演革命现代戏（9月份全部上演革命现代戏）”。“但总的演出场次比1963年有所下降，特别是收入下降幅度较大”。《报告》分析下降的原因主要是“演出质量不高；观众不习惯于看现代戏；排练新剧目需要的时间长，因而演出场次减少；因添置必要的现代戏服装、布景、道具，剧团的支出有所增加等。由于演出减少，收入下降，全省二百一十六个剧团，经济亏损的就有一百九十八个，占剧团总数的百分之九十一点六。1964年国家给剧团的补助费比1963年增加百分之四十四点九，但是仍有不少剧团发不出工资，相当一部分演职员生活困难。

四、1966—1976年

“文化大革命”十年，江苏戏曲事业遭到空前劫难。1966年8月，各报刊发表《中国共产党中央委员会关于无产阶级文化大革命的决定》。9月12日开始，《新华日报》连续发表文章点名批判中共江苏省委宣传部副部长钱静人和江苏省文化局局长周邨，称他们是“江苏文艺黑线的大头目”。接着在“横扫一切牛鬼蛇神”、“彻底砸烂文艺黑线”、“大

破四旧”等口号下，戏剧界的大批领导干部、主要演员、剧作家、导演、戏曲音乐家被打成“反动权威”、“黑线人物”、“封、资、修的吹鼓手”，横遭批斗。著名演员竺水招、金运贵、许翰英等先后含冤离开人世。所有戏曲剧团被迫停演，演出所用行头、道具和在十七年中苦心搜集的戏曲资料（包括各种音响资料）绝大部分被毁。

1967年2月，中央文化革命小组发布《关于文艺团体无产阶级文化大革命的决定》（即“文艺六条”）。江苏省军管会以电报通知全省各地贯彻执行。在很短的时间内，全省一百八十九个集体所有制剧团有一百三十六个被砍、改、并，大批戏曲工作者被强令下放或改行。据统计，全省下放和改行的戏曲工作者共计四千三百七十四人，其中下放农村的有一千六百二十二人，这部分人员中除六百零二人带薪下放外，其余一千零二十人只给一份剧团解散证明书，发少数生活费。不少演员因生活所迫变卖家产，乃至有卖儿卖女、行乞度日者。1968年10月，工人、解放军毛泽东思想宣传队进驻文艺界，领导“斗、批、改”。省和南京市的艺术表演团体全部集中于南京市郊区一所高校进行为期半年的“斗、批、改”运动。在“清理阶级队伍”运动中，又使不少戏剧工作者惨遭迫害，造成了不少冤、假、错案。

在这十年期间，各剧团只许上演“革命样板戏”，强调“文艺界的革命战士要把演出革命样板戏作为一项极其光荣、极其严肃的政治任务，只能演好，不能演坏”。1974年报刊上又以“批判尊儒反法的坏戏，肃清孔孟之道的流毒”为名，再次掀起对传统戏的批判。1976年“反击右倾翻案风”，江苏省革命委员会文化局批判组发表了《痛斥‘一花独放’论，捍卫革命样板戏》的文章，把对“样板戏”的态度当作政治问题处理。

这一时期也搞过新剧目创作，但受“样板戏”创作模式束缚很深，并强调一切要从路线出发，每戏必写阶级斗争。至1976年，更把戏剧创作引入“与走资派作斗争”的死胡同。这一年的七、八月间，省文化局为选拔参加全国“学大寨调演”的剧目，专门举行了全省新创作剧目调演，出现了一些以反映“与走资派作斗争”为主要内容的戏曲剧目。

五、1977—1982年

1976年10月，“四人帮”被粉碎，全国开始进入一个新的历史时期。江苏的广大戏曲工作者，积极投入揭发批判“四人帮”的斗争。省文化局先后于1976、1977年两次召开戏剧创作人员会议，清算“四人帮”在戏曲方面的罪行。在党的十一届三中全会召开之后，江苏戏曲界在省委、省政府的关怀下，开始全面、认真落实党的文艺政策和知识分子政策，纠正冤、假、错案。在1978—1979两年中，有七十七个曾被砍、改、并的剧团陆续恢复和重建；有一千五百九十八名下放或转业的演员陆续回剧团工作；大多数在戏曲界有影响的知名人士得到妥善安排；一些名演员的工资级别和职称也得到恢复。省文化局专门拨款一百一十万元补助一批由于下放而造成生活困难的人员。

剧目建设出现新局面。“四人帮”被粉碎的初期，剧团演出的基本是十七年中少数几出优秀的现代戏，如《洪湖赤卫队》、《江姐》等。1977年12月，江苏省昆剧院率先演出昆剧传统剧目《十五贯》。1978年6月中共中央宣传部批转了文化部党组《关于逐步恢复上演优秀传统剧目的请示报告》，其后不久，被禁锢十年之久的传统戏得以开禁，全省各剧团竞相上演，上座率很高。1979年全省剧团演出的基本是传统剧目。但热潮过去，观众对老戏老演开始感到不满足，青年观众更很少走进剧场。而苏州市京剧团胡芝风主演的京剧《李慧娘》、淮阴专区京剧团宋长荣主演的京剧《红娘》，却以勇于创新和富有魅力的表演艺术，誉满京华和大江南北，并先后摄制成电影艺术片。

传统剧目开禁后，抢救戏曲遗产工作提上议事日程。其中以昆剧遗产抢救工作最为迫切，而其效果也最为显著。1978年春，由江苏省昆剧院发起邀请上海、浙江、湖南及江苏三省一市昆曲工作者，于南京召开座谈会。与会的“传”字辈演员和昆曲名家们一致表示，要共同认清目标，艰苦努力，力争夺回被“文化大革命”耽误的宝贵岁月。1981年11月，文化部、中国戏剧家协会及上海、浙江、江苏三省、市文化局、剧协分会，联合在苏州举办“昆曲传习所成立六十周年”纪念活动。出席纪念活动的戏曲专家及有关各地代表计二百余人。文化部向周传瑛等十六位“传”字辈老演员赠送了纪念匾。“传”字辈演员和俞振飞联袂演出了精彩的昆剧折子戏或片断，上海、浙江、江苏的昆剧院、团和戏校也作了交流演出。1982年5月，江苏省、浙江省、上海市昆剧会演在苏州举行，是为中国青年演员继承昆剧传统表演艺术的一次大检阅。会演历时十天，交流演出三台大戏，近三十台传统折子戏，其中许多剧目是各地昆剧工作者近期发掘整理和改编的。文化部授予江苏省昆剧院、浙江昆剧团、上海昆剧团、江苏省苏昆剧团以“昆剧继承革新奖”；给周传瑛等十六位“传”字辈老演员颁发了“荣誉奖”。全国有二十四个省、市派出千名观摩代表，戏曲界许多著名专家、学者以及美、法、瑞士等国的昆曲研究者也应邀观看了演出。通过会演，进一步确立了昆剧工作必须遵循“抢救、继承、改革、发展”的八字方针，并决定采取“统一规划，分散教学，集中汇报”的办法，抢救和继承昆剧的优秀遗产，培养昆剧艺术的接班人。

现代戏的创作和演出也空前活跃。为繁荣戏剧创作，江苏省文化主管部门向各市、县专拨了戏剧创作经费，省文化厅设立了戏剧创作奖励基金。省、地、县三级都建立了创作机构，拥有专业创作人员近三百人。为保障作者权益，省文化局还制订了《关于繁荣我省戏剧创作的若干规定》，并与中国戏剧家协会江苏分会共同设立了“江苏省戏剧百花奖”。

这一时期连续举办了规模大小不等的调演或会演，借以推动表演艺术的繁荣和提高。1977年10至12月先后两次在南京举行了全省专业文艺团体创作剧（节）目会演和群众业余文艺会演，参加演出的人员达三千余人。两次会演的剧（节）目，包括了本省各种

歌舞、曲艺和剧种，内容丰富多彩，风格新颖多样。1978年以后，每年皆举办一届新剧目调演。1977至1982年的六年中，全省专业剧作者共创作现代戏七百三十四个，共有一百五十九个剧目参加了全省戏剧会演或观摩演出。其中一些优秀剧目还被选拔参加全国的演出和评奖活动。1978年文化部选定本省的淮剧《金色的教鞭》、《双送鞋》，锡剧《老戏迷改戏》，扬剧《最听话的丫头》，黄梅戏《送鹅》等五个小戏剧本，编印成册向全国推荐。是年5月，文化部又将上述几个小戏调京演出，受到首都观众的欢迎。其中《金色的教鞭》是"文化大革命"后全国第一部歌颂人民教师的剧作，戏剧界、教育界、舆论界均作了充分肯定。1979年，柳琴戏《小燕和大燕》、越剧《报童之歌》，被调进京参加庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，并获演出奖。1980—1981年全国首次优秀剧本评奖，本省获奖的戏曲 剧本有淮剧《打碗记》，淮海戏《十里香》和滑稽戏《我肯嫁给他》。1981年，文化部举办部分省、市戏曲现代戏汇报演出，淮剧《一字值千金》和《打碗记》被选调北京，并赢得赞誉。

这一时期还涌现一批在省内外有广泛影响的新编历史剧及整理改编的传统剧目，如昆剧《吕后篡国》，锡剧《红楼夜审》，扬剧《朱洪武与马娘娘》、《包公自责》，越剧《莫愁女》等。

以上剧目有些还被摄制成电影向全国发行，计有淮剧《金色的教鞭》，锡剧《红楼夜审》、《三亲家》，柳琴戏《小燕和大燕》，越剧《莫愁女》。

戏曲教育事业也迅速得到恢复和发展。全省现有中等专科戏剧（曲）学校七所，市、县办的艺校、训练班八个。1977年10月恢复江苏省戏剧学校建制，设京剧、昆剧、锡剧、扬剧、编导、舞台美术、歌舞话剧等七个专科，为全国重点艺术中等专业学校之一，曾受文化部教育司委托，举办全国戏曲专业（南方片）教材交流会。该校编写的《戏曲演员基础》、《中国戏曲音乐分析》等十多种教材受到与会代表的重视。

戏曲理论研究工作亦初步打开局面，并取得一定成果。1980年恢复了停刊多年的《江苏戏曲》（后改名《江苏戏剧》），广大戏曲理论工作者重新获得自己的阵地。中国戏剧家协会江苏分会恢复活动后，至1982年底，先后帮助建立了各种戏曲研究组织，有江苏省戏曲艺术研究会、江苏省舞台美术学会、江苏省滑稽戏工作者协会、江苏省锡剧艺术研究会、江苏省淮海戏研究会、江苏省昆剧研究会等。初步形成一支专业与业余相结合的戏曲史、论研究队伍。几年来，他们围绕戏曲的提高、发展和创新等课题展开研究，并在《江苏戏剧》上进行争鸣与探讨。这期间出版的研究专著有《昆剧格律》和《江苏戏曲论文集》。

1982年10月，苏州戏曲团（由江苏省昆剧院、苏州市京剧团组成）携京剧《李慧娘》，昆剧《痴梦》、《游园》、《挡马》等剧目，赴意大利访问演出，为期二十天。首场演出于威尼斯凤凰大戏院，轰动全城，影响到全意大利，观众不远百里，从米兰、都灵等

城市赶赴威尼斯观看演出。十多家报纸刊载了数十篇报道、评论和剧照，盛赞昆剧演员张继青、京剧演员胡芝风为震动意大利乃至全欧洲的两颗闪烁的明星。

新时期六年的江苏戏曲工作确实有了长足的进展，尤其在新剧目的创作与演出方面与前二十七年相比，已经上升到新阶段。但是，戏曲事业的发展同本省的经济发展相比，则显得不太相称，文化投资较少，文化设施较落后。艺术表演团体在体制、管理诸方面均存在不少亟待改进的问题，人才成长缓慢，能在全国产生较大影响的剧目尚少，无论是传统戏、新编历史剧和现代戏的演出，都还不能适应新时期各层次观众的审美需求。随着时代的前进，戏曲艺术还将经受更加严峻的考验。

图　　表

大事年表

清乾隆十六年(1751)

二月十三日至二月下旬,高宗弘历第一次南巡,先后驻跸扬州、苏州,两府城郭街衢,设戏台彩棚,沿途水次则灯船戏船,演戏迎銮。厉鹗在扬州受聘制迎銮戏《百灵效瑞》,朱夼在苏州亦受聘作迎銮新戏。高宗返京后,征苏、扬等地昆曲艺人入京,为宫廷演出,名为"民籍学生",隶属南府。

乾隆二十二年(1757)

二月初九日至十二日,高宗弘历第二次南巡,驻跸扬州,除天宁寺新建行宫筑有戏台演出外,凡游幸之处,均搭台演戏。仅维扬太平(昆)班(全班有八十多人)即备有《聚星》、《访寿》、《献瑞》、《九如》等迎銮新戏十八出。

二月十三日,高宗自瓜洲登船渡江,幸金山行宫,舟行江上,戏船演剧迎銮。

二月十九日至二十三日,高宗驻跸苏州,阊门至虎丘一带演戏迎銮。

乾隆二十四年(1759)

三月,江苏巡抚陈宏谋订《风俗条约》,颁发各地,严禁丧葬设宴演戏,劝戒百姓勿酬神结会、灯彩演戏。

乾隆二十七年(1762)

二月十三日至十五日,高宗弘历第三次南巡,驻跸扬州天宁寺行宫,迎銮种种,过往胜昔。

乾隆二十八年(1763)

是年起,经玩花主人初选,苏州钱德苍增辑的戏曲剧本选集《缀白裘》由苏州宝仁堂陆续刻印,至乾隆三十九年(1774)编印完成,共十二集四十八卷,计收常演昆剧剧目四百余出;高腔、乱弹腔、梆子腔、四平调等剧目五十余出。

乾隆三十年(1765)

二月十五日至十九日,高宗弘历第四次南巡驻跸扬州,淮南、淮北三十家盐务总商在高桥至迎恩亭新河两岸二里间,排列奏乐演戏,演出花雅两部文武戏文。

是年,苏州顾阿姨率双清女(童)班(仅有一男艺人)至泰州、扬州、江宁等地演出。

乾隆三十五年(1770)

南通县石港镇陈邦栋、文正书院院长吴退庵、观音阁主持一懒等三十余人在听渔馆组成樵珊(昆)曲社。

乾隆三十六年(1771)

安徽歙县方成培作客扬州,观看老徐班演《雷峰塔》传奇,颇觉辞鄙调讹,遂据艺人演出本予以改编,十月完稿。由吴凤山点校行之。

乾隆三十九年(1774)

扬州盐商江春在秋声馆主持去岁蒋士铨著《四弦秋》首次演出,座上袁枚、金兆燕赠诗旦色惠郎。是年蒋士铨在扬州著《香祖楼》、《临川梦》二传奇。

金匮(今无锡县)杨潮观编定所著《吟风阁杂剧》四卷,包含三十二个单折小剧。

乾隆四十年(1775)

闰十月,高宗弘历谕令高晋、萨载在江宁、苏州两地查明江宁清笑生所著《喜逢春》传奇等不法之书所有刷印纸本及版片,概行呈缴。

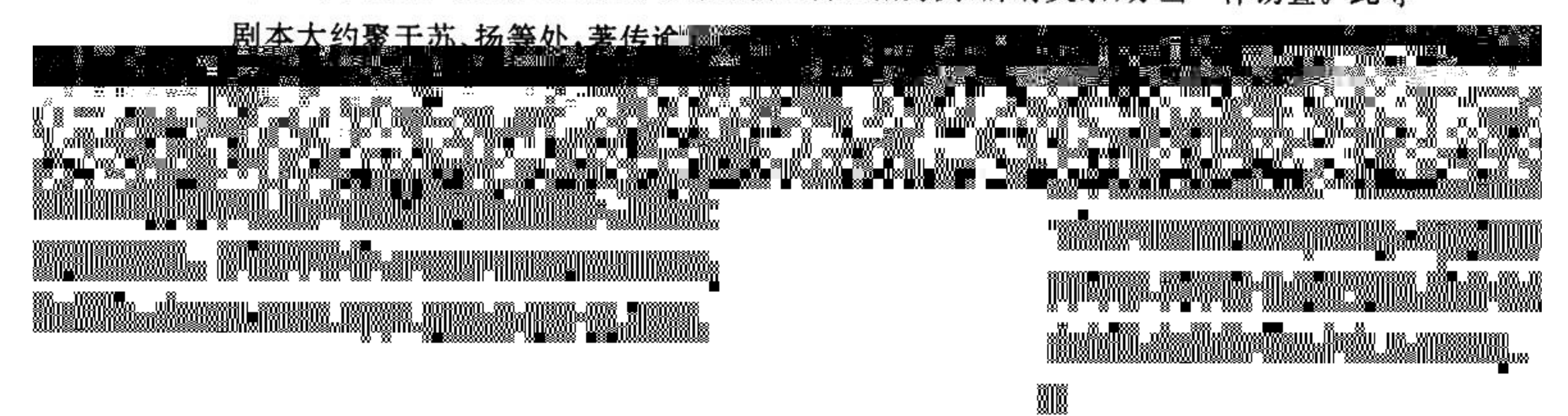
乾隆四十三年(1778)

江宁布政使刊《违碍书籍目录》,其中列为应销毁的戏曲剧本有:杨忠裕著《奇服斋杂剧》、徐渭著《徐文长集》(内有《四声猿》杂剧)、海来道人(即路迪)著《鸳鸯绦传奇》、清笑生著《喜逢春传奇》、金堡著《偏行堂杂剧》、徐述夔著《五色石传奇》、三吴居士著《广爰书传奇》、方成培著《双泉记传奇》等。

乾隆四十五年(1780)

二月中旬至三月上旬,高宗弘历第五次南巡,先后驻跸扬州、苏州、杭州。扬州盐政,苏州、杭州织造所备迎銮新戏均为吴县沈起凤所撰。浙江官员并聘丹徒王文治作《海宇恩歌》、《三农得澍》、《龙井茶歌》等迎銮新曲。镇江地方官员则于江岸预制大彩桃一枚,御舟将至岸边,烟火中大桃砉然开裂,桃内舞台上数百艺人,演迎銮新戏《寿山福海》。

十二月,高宗面谕军机大臣:"因思演戏曲本内亦未必无违碍之处,如明季国初之事,有关涉本朝字句,自当一体饬查。至南宋与金朝关涉词曲,外间剧本,往往有扮演过当,以致失实者,流传久远,无识之徒,或至转以剧为真,殊有关系,亦当一体饬查。此等剧本大约聚于苏、扬等处,著传谕



两淮巡盐御史伊龄阿复奏：查昆腔之外，有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江（西）、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所甚行。请敕各督、抚查办。高宗据此，令“将伊龄阿原折抄寄各督抚阅看，一体留心查察，但须不动声色，不可稍涉张皇。将此，遇各督、抚奏事之便，传谕知之”。

春，图思阿接替伊龄阿任两淮巡盐御史，并主持扬州删改戏曲词馆事。

吴县沈起凤受督理苏州织造全德之聘，查勘戏曲，听阅剧曲七百余种，审查情况，分批报送扬州删改戏曲词馆。

乾隆四十八年(1783)

十一月，苏州昆剧梨园总局募资重修老郎庙完工。捐资班社、行会有：职业班社五十八个（其中苏州四十四、扬州四、江宁一、无锡一、镇江一、清江浦一；浙江二、安徽一、山东一、湖北一、天津卫一）；府（家）班六个（其中苏州二、扬州一、仪征一、邳州一、湖州一）；行会组织十七个（有苏州如意会、永安会、长兴会、六合局；北京局、山西局、山东局、胶州局、济南局、湖广局、湖广小班局、河南局、上海局、浙江长兴局、安徽池州局、福建局、台湾局）。

督理苏州织造全德改老郎庙为翼宿神祠，并作《翼宿神祠碑记》。

扬州重宁寺建成，殿前筑有大戏台，官商士民每年祝厘，在此台演花、雅两部大戏。

乾隆四十九年(1784)

二月十四日至月底，高宗弘历第六次南巡，驻跸扬州，观金德辉班演出，甚为欢喜，询问班名，鹾使奏：“江南本无此班，此集腋成裘也。”后，班即不散，因名“集成班”。

乾隆五十二年(1787)

秦腔艺人魏长生迫于京师禁演秦腔，由北京到扬州投江鹤亭的春台班，演戏一出，江赠以“千金”。李斗《扬州画舫录》称，春台班苏州杨八官、安庆郝天秀“复采长生之秦腔，并以京腔中之尤者，如《滚楼》、《抱孩子》、《卖饽饽》、《送枕头》之类，于是春台班合京、秦二腔矣”。后，魏长生又到苏州演出，沈起凤《谐铎》称，吴中“乱弹部靡然效之，而昆班子弟亦有倍师而学者”。

乾隆五十五年(1790)

浙江盐务官员承办高宗八十寿辰祝嘏事务，总督伍拉纳命征余老四所掌徽班入京。主要艺人有高朗亭（祖籍宝应）。《扬州画舫录》卷五称，“高朗亭入京师，以安庆花部，合京、秦两腔，名其班曰三庆”。

乾隆五十六年(1791)

广州外江梨园会馆举行“上会”演出，参加的苏州班社有十一个，即升华班、万福班、庆云班、五福班、清音班、庆春班、添秀班、集秀班 、嘉庆班、春星班、吉祥班等。

乾隆五十七年(1792)

吴县叶堂选辑校订的昆曲曲谱《纳书楹曲谱》,自刻成书(后于乾隆五十九年,该谱"补遗集"刻成)。

乾隆五十八年(1793)

夏,扬州集秀扬部(昆、乱班)去北京演出。

乾隆五十九年(1794)

苏州宝研斋选刊明末清初苏州李玉所撰《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》四种传奇,合称《一笠庵四种曲》。

乾隆六十年(1795)

十二月,仪征李斗著《扬州画舫录》刊行,内卷五详录当时集雅部(昆曲)、花部(昆曲以外的地方戏)于扬州之盛况。

是年,常熟周昂刊印《此宜阁增订金批〈西厢记〉》。

嘉庆三年(1798)

三月初四日,兵部侍郎兼都察院右副都御史总理粮储提督军务巡抚江宁等处地方事务遵照仁宗严谕发布告示,令各地禁演乱弹等戏;外来之班,速回原籍;本地之班,改习昆、弋两腔。如有违者,演戏之家及在班人等,一体治罪。

三月,江宁府冶城山馆有庆寿燕集,聘花部戏班演出《斩姚期》等剧。

五月二十五日,苏州织造府为禁演乱弹再次发布告示称,对潜往郡城的外来乱弹等班以及官绅士商违禁演唱者,一经查出,即转地方官按制定罪,并令本地昆班,凡演新戏,必须在开演之前,将各传奇,缮本呈送,以凭去取。如有将淫亵怪诞新戏私演,一经查出,定当严办。

泰州仲振奎以红豆村樵名撰写的《红楼梦》传奇完成(见《红楼梦传奇自序》)。另,仲又著成《怜春阁》传奇(《怜春阁自序》)。

嘉庆四年(1799)

仪征李斗在扬州邀友人观剧,自己参加演出。黄承吉作诗记此事(见《梦陔堂诗集》)。

嘉庆五年(1800)

武进汤贻汾任京口(今镇江)守备,在丹徒王文治家观剧,作长诗记述所见(《琴隐园诗集》卷二)。

嘉庆九年(1804)

十二月二十八日,吴县黄丕烈为编成的《也是园藏书古今杂剧目录》作"题记"。该藏书原系明赵琦美抄校本《古今杂剧》,清初为常熟钱曾"也是园"所藏,黄氏从试饮堂购得。

嘉庆十年(1805)

是年,江都焦循撰著《剧说》六卷完稿。

嘉庆十三年(1808)

扬州始有同乐、丰乐、阳春三家戏园,每园可容观众少则五百,多则千余,坐号票价,每人一百文。

嘉庆二十四年(1819)

六月,江都焦循撰著《花部农谭》一卷完稿,专门述论花部戏曲,不随流俗,独称赏花部。

道光元年(1821)

正月十七日、二十八日,宣宗两次命裁南府景山外学旗籍、民籍学生(专为宫廷演出的戏曲艺人)。十七日裁减江苏民籍学生二十三人,二十八日裁减江苏民籍学生十九人,均着交苏州织造便船带回。

六月初三日,宣宗再次令裁减外学学生,此次裁减七十人(旗籍、民籍人数不详)。

道光七年(1827)

五月,苏州昆剧优伶金德辉所领集秀班(即集成班)散歇,该班活跃于舞台达四十三年。

是年,宣宗命撤销外学,民籍学生全部遣回原籍,改南府为升平署。

道光十一年(1831)

两江总督兼管盐政陶澍改变淮盐"票法"。扬州盐商财路断绝,急剧衰落,豪富至巨万者亦一朝变为赤贫,所蓄花、雅两部艺人,或仍留扬州,或流散江湖演出。

道光十四年(1834)

是年,昆曲演出台本选集《审音鉴古录》在苏州刊印。据琴隐翁道光十四年《序》称,此书系王继善自北京"辗转购得原版,携归江南",稍加增补而成。内详注表、导演提示及装扮服饰。

道光十八年(1838年)

五月,江苏按察使发布告示,严禁苏州刻字铺、书铺等刊刻、出卖、出租以及与外来书商私相兑换销售淫词、小说(按:包括戏曲、曲艺作品),令将旧存淫书板本,概行送局销毁;并禁民众购置、租阅。违者均按例治罪。

道光十九年(1839)

丹徒严保庸撰《盂兰梦》杂剧一卷刊印。严氏共创作杂剧七种,传奇一种。

道光二十三年(1843)

正月,镇江支丰宜编《曲目新编》成书,由朴存堂刊行。

道光二十九年(1849)

苏州昆剧艺人重修老郎庙,仅洪(又作"鸿")福班、大章班、大雅班和全福班等戏班捐资。

道光三十年(1850)

四月、六月,常州府两次发布告示,永禁演唱滩簧、点做淫戏(前,常州府已曾发布禁演滩簧令)。

咸丰元年(1851)

是年春祈,常州府庙桥搭台演戏(昆剧)娱神,第二天演《刀会》,历年如此,始于何时不详,是年起更盛,附近数县水陆两路观众逾十万。

咸丰三年(1853)

正月,太平军克池州(今贵池)。据王韬《瓮牖余谈》:太平军"初以演戏为邪歌,继于池州得戏班衣服器具数十箱,回金陵,乃招优伶装演,筑台于清凉山腰大树下,东王观之甚喜"。于是太平军中"皆尚戏剧"。

二月,太平天国定都天京(今南京市)。据谢介鹤《金陵癸甲纪事》称,太平军克金陵后"在利涉桥搜戏班衣箱、优伶二百余人(抄本作数十人),均送秀清点视,再行分配"。

二月前后,扬州聚友(昆)班(又称苏家班)二十余人,迁往(南)通州一带演出,艺人苏瑞仙(女)等有名于通州各县。

扬州某盐商所办福寿班(徽)中艺人杨玉元,昆乱兼擅,率班中大部艺人,辗转至(南)通州。不久,在通州办小福寿班,收徒五十余人,老福寿班艺人任教习,另聘曲师二人,教习昆曲。

咸丰五年(1855)

常州府颁布《常局实行保甲启》,实行保甲法,再次永禁滩簧,令"牌长、甲长当随地严拿,乡党亦须随时察究"。

咸丰九年(1859)

太平天国总理朝纲干王洪仁玕著成《资政新篇》,经天王洪秀全旨准颁行。内有"禁演戏、修斋、建醮"等条。

梁溪(今无锡)余治自编皮簧剧《后劝农》、《同胞案》、《英雄谱》、《绿林驿》等多种,以扬忠孝节义,并亲自教导童伶排练,带班试演于常熟、江阴等县。

咸丰十年(1860)

春夏间,太平军进军苏南,苏州百十余名昆剧艺人避往上海,分设"大章"、"大雅"两班,演出于文乐园、丰乐园。少数艺人如旦脚小来喜、小冬至,小面阿宁等去浙江宁波参加老绪元昆班演出,即在宁波落户。

咸丰十一年(1861)

太平天国总理天国朝纲干王洪仁玕在《钦定军次实录》中有戒诗曰:"演戏修斋翻变祸,伤财废事定招贫。"

同治元年(1862)

春,苏州太平天国忠王府建戏班,有男女童伶一百二十人,聘昆曲艺人教习。端午节为忠王李秀成演《长生殿》中《絮阁》、《惊变》等出,其子静轩饰李隆基,颇为忠王许可。中秋节后,又选四十人习武戏,后与昆班合并。

年底,据王韬《瓮牖余谈》,天京城内戏曲甚兴,"天王生日,俱赐宴,畀以银牌,并演乡间杂剧为乐。"

十二月,天王洪秀全五十寿辰,演戏七天(《丛编简辑》卷三赵烈文《能静居日记》)。

同治三年(1864)

苏州昆剧艺人陆吉祥于上海英租界石路花墙头重建"三雅园",专演昆剧。

上海宝善街"一桂轩茶园"首邀扬州徽班开演,观众称为"武班"。

同治六年(1867)

三月初三日,江苏布政司重申禁令,严禁杂唱滩簧淫曲,如有再犯,立予惩究斥逐,并将禁令"发元(玄)妙观头门勒石"。

十一月,江苏省苏松太兵备道发布告示,禁演各种淫戏,"至花鼓淫戏,本干例禁……自应一体严加示禁"。

同治七年(1868)

四月十五日,江苏巡抚丁日昌下令查禁"淫词小说",于苏州设销毁淫词、小说局,"严饬府县,明定限期,谕令各书铺将已刷陈本及未印版片,一律赴局呈缴"销毁。计开《应禁书目》:《西厢记》、《红楼梦》、《唱金瓶梅》、《牡丹亭》、《水浒传》等杂剧、传奇、小说一百二十一种;《小本淫词唱片目》:《小尼姑下山》、《王大娘补缸》、《庵堂相会》、《拾玉镯》、《卖胭脂》、《十八摸》等一百一十一种。四月二十一日下令续禁《白蛇传》、《文武香球》、《一箭缘》等三十四种。两次禁令颁发后,苏州、常州二府所属"报缴尤多,或数千、数百部不等"。丁日昌要各地再接再励,勿留余种。

四月,丁日昌札饬江苏藩司、苏松太道、常镇道,除查禁淫词小说外,"嗣后,城厢内外",严禁"开设戏馆","其外府、州、县城乡,如有点演淫戏者,地方官一并严行惩办"。

是年,因战争流散外地的苏州昆剧艺人部分陆续回乡,组班于镇抚司前老郎庙戏台试演。

同治九年(1870)

王锡纯辑、苏州昆曲曲师李秀云拍正的《遏云阁曲谱》,由扫叶山房刻行,收梨园演

唱之传奇单出和时剧等八十七出折子戏。

同治十一年(1872)

赣榆王德胜创办皮簧庆盛科班于欢墩埠,招收"庆"字科艺徒三十余人,聘请北京三庆班文武老生兼红净姚庆祥任总教习,为江苏最早的京剧科班。

光绪元年(1875)

五月十六日,苏州和浙江湖州的昆曲爱好者联合在上海三雅园公演,俗称"清客串"。为近代有记录的客串演出。

光绪二年(1876)

五月初二日至初九日,京剧小生杨月楼应镇江驻军提督之邀,由上海到镇江同乐戏院演出,登台之日,来观戏者竟至四千余人,戏园仅可容一千五、六百人,大半莫入。

是年,苏州高天小(昆)班师徒合演于申衙前,教习有白面陆祥林、六旦葛子香、老生李子美、老外庆寿、黑衣生沈寿林、副脚陆四、丑脚小王四、大面王松等,皆一时之选。(约光绪七年,该班报散,由聚林等组聚福班,在郡庙前开演。)

光绪三年(1877)

七月二十四日至十一月二十五日,扬州昆剧艺人到上海集秀园演出,挂牌称"老洪班"。

是年,赣榆青口镇陈纫兰、张南丰发起,在前宫大戏台成立昆弋票社。

光绪六年 (1880)

四月初四日,上海京剧艺人到苏州,于府城内城隍庙开设戏院,有违嘉庆三年江苏巡抚、苏州织造关于外来花部各剧种戏班不得进入郡城演戏的禁令,上海县衙派差役到苏州勒令闭歇。

五月初一日,苏州大雅(昆)班去上海,演于三雅园,有大面张八、王松,黑衣生沈寿林,旦脚葛子香、殷淮深等十六人。

是年,梁溪余治所著皮簧剧剧本集《庶几堂今乐》印行复刊(原刊本为谢家福辑定,上卷署寄云山人,下卷署望炊楼主,由苏州德见斋以线装刊行),共收剧本二十八种,为文人编撰的第一个皮簧剧剧本集。仅《朱砂痣》(即《麒麟报》)流传演出。

光绪九年(1883)

三月起,上海荣贵茶园迁至苏州阊门外同乐园原址演出梆子戏,"观者几无容足之地",后改演京剧,观众踊跃,城内郡庙前开演昆剧,则"观众寥寥"。

光绪十年(1884)

江宁府戏曲班社艺人捐资兴建的祖师庙于钓鱼巷落成。

光绪十一年(1885)

阳湖(后并入武进)陈烺所著传奇集《玉狮堂十种曲》中前五种刊行(后五种于光绪

十七年刊行)。

光绪十七年(1891)

京剧武生郑长泰(时称"猴戏之祖")经年四方募资在苏州阊门外建成梨园(京剧)祖师庙,收容孤苦无依艺人,后又办菁莪学校,培育贫苦艺人子弟。

光绪二十六年(1900)

海州(今连云港市)刘清韵(女)所撰传奇杂剧剧本集《小蓬莱仙馆传奇》由上海藻文石印社刊行,俞樾作序,收传奇八种、杂剧二种。刘清韵共作传奇、杂剧二十四种,仅存上述十种(今又发现传奇手抄本二种)。

光绪二十九年(1903)

腊月,嘉兴昆剧串客姚寅卿特聘苏州全福班文班艺人二十余名,又邀原浙江昆弋武班艺人二十余名,组成"文武全福班",仍演于苏、杭一带城乡。

光绪三十一年(1905)

六合香火戏艺人郝余洲邀王长昆等香火戏艺人组班,称"洪山戏",去苏北、皖东一带演出。

光绪三十二年(1906)

常州府中学堂成立。在学生中组织课余艺术班,下设昆曲组,由监督童斐教授昆曲,曾演出《长生殿》中折子戏。

是年,京剧老生汪笑侬到江宁府,在仪凤园演出。

光绪三十四年(1908)

怡庵主人张芬(张余荪)所辑昆曲曲谱《六也曲谱》(初集)由苏州振新书社石印刊行,收三十四出昆剧折子戏。

宣统元年(1909)

苏州文武全福班中原文班主要艺人和聚福班的主要艺人联合组班,仍名"全福班",演出于苏杭一带。

宣统二年(1910)

春,京剧武生张桂轩等自上海到苏州、无锡、常州等地演出。

夏初,京剧红生王鸿寿、武生张桂轩等到南京在劝业会南洋第一舞台演出。

《金陵杂志》统计,江宁府城有戏茶厅三十七家,戏园三家。

沭阳海州小戏杨如刚班购得京剧衣箱,始有戏衣,并有京剧艺人搭班演出。

宣统三年(1911)

八月十九日,武昌新军起义,辛亥革命爆发。

九月,江浙各地因武昌起义,禁止演戏,苏州文全福(昆)班回苏州,即告散歇。后,全福班部分艺人临时组班以全福班名演出,时断时续,阵容不齐。

中华民国元年(1912)

1月1日,孙文于南京就任中华民国临时大总统,宣告中华民国成立。

1月2日,中华民国临时政府电告各省,改用阳历。

2月,中华民国临时大总统孙文,于南京召见响应武昌起义攻打上海江南制造局立功的京剧老生潘月樵(甘泉人),授予勋章,并亲笔题赠"现身说法,高台教化"八字横幅。

常州附近各县滩簧艺人七、八十人,于常州西门外菜场聚会一天,称"老郎会",会上追溯滩簧历史和艺人历代师承,并予记载。

民国二年(1913)

10月21日,武进县知事钟兴发布禁演滩簧令。禁令发布后二十天,升西乡七都三图贝庄村邀请滩簧艺人演出,图董无法禁止,连演六、七天。

民国三年(1914)

4月20日,南社重要成员、诗人、徐州第七师范学校教员周祥骏被长江巡阅使张勋驻徐州的下属逮捕,入铜山地方监狱,柳亚子、徐树铮等营救无效,5月16日被杀害在徐州西门(武安门)外。周曾创作戏曲剧本《睡狮图》、《康茂才投军》、《打醋缸》、《捉酸虫》、《胭脂曲》、《团匪魁》、《黑龙江》、《蒋虑祭江》等八种,宣扬爱国和民主革命思想。(后经柳亚子、于右任、胡朴安等数十人的呈请,国民政府于民国十七年九月十二日发布第495号训令,拨款千元抚恤遗属,并指令在徐州建周祥骏烈士纪念塔)。

8月1日,《武进报》始辟《剧谭》副刊,以评论京剧为主,为江苏报纸最早的戏剧专栏,撰稿人有张肖伧、余信芳、张颠等。

民国四年(1915)

南京通俗教育馆建立,为我国第一所通俗教育馆,负有调查、改良旧戏曲,进行研究的任务。后,江苏一些城市相继成立通俗教育研究会十二所,共有会员一千零一十二人,为民间团体。会员与艺人联系交往,商讨研究戏曲的改良。

句容袁港乡花鼓戏爱好者以方庆元为首组成花鼓戏班,到邻近数县乡镇演出,观众称之为"方九班"。

民国六年(1917)

1月22日,农历除夕。是日起,锡(无锡)帮滩簧艺人袁仁仪和李庭秀、邢长发等组班进上海天外天茶楼演唱。

同日,振市新剧社在苏州成立,假阊门外横马路春仙茶园旧址演出新剧。成员中通俗话剧演员吴一笑、张幻影等主演趣剧。至4月,改称"民兴社",徐卓呆(半梅)、钱化佛等入社演出趣剧。(次年,王无能自上海到苏州入社。)

6月,徐州镇守使陈调元为母祝寿,聘请尚小云、余叔岩、杨小楼、麒麟童(周信芳)等十余人,在徐州官署演出堂会戏三天。

9月，苏州吴梅，经北京大学国文系主任陈独秀推荐、应校长蔡元培聘请，到北大国文系开设词曲课。这是词曲学首次在高等学校开课。（不久，吴梅收北方昆弋班荣庆社旦色艺人韩世昌为徒。梅兰芳亦受吴梅教益。）

武进董康辑刻刊行《诵芬室丛刊》二编中的《读曲丛刊》，收古典戏曲论著、史料七种。

民国七年（1918）

京剧艺人李洪春（原籍南京）在南京拜王鸿寿为师，并于扬州平山堂举行正式拜师仪式。

武进董康将明沈泰辑《盛明杂剧》三十种、《盛明杂剧》二集三十种重新刊印，收入《诵芬室丛刊》二编。

民国八年（1919）

3月至5月，京剧老生孟小冬（女）随班到无锡在新世界屋顶花园演出，剧目有《空城计》、《逍遥津》、《托兆碰碑》等。

5月上旬，常州滩簧艺人林果保率班在原清代常州府学明论堂演唱，驻军获悉，将林果保和旦脚艺人王大狗逮捕，送往营部，各责军棍七十下，翌日游街示众，游毕移县惩办。

5月15日至6月13日，京剧老生周信芳等首次到无锡在新世界屋顶花园演出，剧目有《辕门斩子》、《马前泼水》、《斩黄袍》等。

7月27日，是日起，常（州）帮滩簧艺人周甫艺、王嘉大和原在上海新北门卖唱艺人孙玉翠组班进入上海小世界四楼演出，在此期间，排演一批大同场戏，如《乌金记》、《金针记》等。

9月1日，江苏省省长公署发出“取缔弹唱淫词”省令，令各县知事、各公安局严行取缔。

9月中旬，南通张謇聘请欧阳予倩筹办的南通伶工学社开学，欧阳予倩任学社社长，招收学生七十余名。学社以培养“有新文化修养的”“改革戏剧的演员”为目标，废除旧科班的不合理制度，为江苏省第一所新型京剧学校。梅兰芳派弟子程砚秋到南通祝贺，程并演出梅亲授的《贵妃醉酒》。

10月29日，张謇创办的戏剧专业报纸《公园日报》在南通创刊，主编吴我尊，欧阳予倩、徐半梅等为特约撰稿人，为江苏最早的戏剧日报。

11月1日，张謇创建的更俗剧场在南通落成。张謇亲订新的剧场管理制度，革除旧戏园的陈规陋习。欧阳予倩编排五幕悲剧《玉润珠圆》等剧上演。

11月中旬，梅兰芳、朱素云、姚玉芙、姜妙香、李寿山等到南通，与欧阳予倩在更俗剧场同台演出。这是梅兰芳首次到祖籍江苏演出。为纪念梅、欧首次同台献艺，张謇特

于更俗剧场门厅楼上辟“梅欧阁”，亲撰“南派北派汇通处，宛陵庐陵今古人”对联挂于阁中，并刊印《梅欧阁诗存》。在此期间，梅兰芳于张謇别墅——濠南别业初见俞粟庐，向俞请教昆曲。

是年，上海伶界联合会南通分会在南通成立。

日本国东京都九皋会将我国吴县许自昌著《橘浦记》明万历刻本影印发行。

民国九年(1920)

4月，梅兰芳二次到南通，与欧阳予倩在更俗剧场同台演出，在南公园初见昆曲家王欣甫。

是年，由鲍宗训、瞿秋圃、张玉林等发起组织的常州京剧票房声声社成立。

盐城北乡韩堰三代徽剧世家韩家班第四代传人韩德胜及兄弟韩德昌、韩德友开始改唱淮戏，组成德胜班。不久去上海演出。

镇江花鼓戏艺人臧雪梅、孔少兰等人组成凤鸣社赴浙江杭州美记公司游艺场演出。

民国十年(1921)

7月，苏州昆曲曲友张紫东、贝晋眉等发起，合并谐集、禊集二曲社，成立道和曲社。后，吴梅亦参加。(民国十一年，为纪念曲社成立一周年，编成《道和曲谱》四册，由苏州振新书社、上海天一书局石印发行。)

同月，殷溎深原稿、张余荪校订的昆曲曲谱《春雪阁曲谱》、《牡丹亭曲谱》(全谱)、《西厢记曲谱》(全谱)、《琵琶记》(全谱)、《拜月亭曲谱》(又名《幽闺记》，全谱)、《增订六也曲谱》等，均由上海朝记书庄石印刊行。

8月下旬，江苏督军齐燮元为父祝寿，邀请陈德霖、王瑶卿、尚小云、余叔岩、杨小楼、俞振庭、德珺如、龚云甫、王长林、慈瑞泉、九阵风、王惠芳等南北名伶，荟萃一堂，在督署演堂会戏。

9月，吴梅应国立东南大学(南京)校长郭秉文、国文系主任陈中凡的邀聘，任国文系词曲学教授。

秋，由苏州、上海的昆曲家张紫东、贝晋眉、徐镜清等发起筹备，得上海穆藕初经济资助，在苏州创办昆剧传习所。孙咏雩任所长，聘全福班艺人沈月泉、吴义生、沈斌泉、许彩金、尤彩云等为教习，招收学生约五十人，废除科班旧制度，开设文化课，为第一所新型昆剧学校(后培养出“传”字辈艺人四十余名)。

锡帮滩簧艺人袁仁仪在上海大世界游乐场演出七本《珍珠塔》。胜利唱片公司将袁仁仪、李庭秀演唱的《珍珠塔·赠塔》、《林子文·探监》灌制成唱片。这是无锡滩簧首次灌制唱片。

常帮滩簧艺人周甫艺等和锡帮艺人过昭容等联合组班在上海先施公司游乐场演出，常、锡两帮开始联合。

民国十一年(1922)

3 月 7 日,上海昆曲家俞粟庐、项馨吾、穆藕初等十余人在无锡新世界会唱,无锡曲家吴畹卿、乐述先、沈养卿等十余人参加。

5月至6月,梅兰芳第三次到南通,为祝贺张謇七十寿辰,再次与欧阳予倩同台演出。

9 月,以镇江臧雪梅为首的花鼓戏艺人和方少卿、董世耀、陶小毛、许金福等十余人组成凤鸣社,再次到浙江杭州西湖大世界(原美记公司游艺场)演出,称"扬州新剧"。

11 月 20 日,无锡天韵社(昆曲)邀请苏州寄闲社(昆曲)曲友到无锡公园中兰簃举行会唱(无锡天韵社始建于明代天启年间)。

民国十二年(1923)

8 月 17 日,常州文戏艺人王嘉大在上海曹家渡所建的三民戏院(平房,有三百多座位)开演,专演常锡文戏。

梅兰芳拟接受邀请于次年去美国演出,征询张謇,张为梅制订一详细计划,第一条即指出:"为一人之名则助少效薄,为一国之名则助多效大。"后梅兰芳因按约去日本演出,未赴美。

江苏省立南通中学开设词曲选修课,聘请昆曲曲友徐朗屏、徐楚白任教。后江苏省立扬州中学亦于音乐课教唱昆曲。(民国二十三年起,省立镇江护士学校、助产士学校、镇江师范学校亦先后开设昆曲课,均聘请扬州曲家谢纯江任教。)

民国十三年(1924)

4 月,京剧名角郝寿臣、黄润卿、程继先等于无锡吉祥戏院演出,剧目有《取洛阳》、《得意缘》等。

5 月 23 日至 25 日,昆剧传习所学员于上海笑舞台首次对外公演五场,每场均由俞振飞、项馨吾、殷震贤等著名曲家加串名剧。

6 月 27 日至 7 月 5 日,京剧老生孟小冬(女)等再次到无锡庆升戏院演出,剧目有《四郎探母》、《空城计》、《打鼓骂曹》等。

是年,扬州陈登元于上海创立扬州花鼓戏女子科班新新社,聘琴师江腾蛟、李庆元任教习,为扬剧史上第一个女子科班,金运贵、高秀英、王秀兰等均出于此科。

是年,昆弋艺人韩世昌、白云生等到镇江铁城戏院演出,剧目有《长生殿》中折子戏等。

民国十四年(1925)

4 月 29 日至 5 月 1 日,驻徐州军阀张宗昌为母祝寿,邀请余叔岩、程砚秋、荀慧生、杨小楼、王又宸、鲍吉祥、李万春等京剧名角,演出堂会戏三天。

8 月,为支援上海"五卅"惨案罢工工人的反帝斗争,常州京剧票房声声社与上海学

生后援会赈工游艺会联合在常州义演三天，剧目有《探阴山》、《梅龙镇》、《乌盆记》、《落马湖》等。

11月26日起，昆剧传习所学员，在所长孙咏雩率领下，再次赴上海，借笑舞台、徐园、新世界等处实习公演。

民国十五年(1926)

春节起，无锡滩簧艺人唐阿贵组班去湖北省汉口新市场演出，有李庭秀、杨云祥、邢长发等参加。同时王宝庆亦组班在汉口大旅社演出，有金德祥、匡耀良、周友良、陈梅森等参加。这是无锡滩簧艺人首次去汉口演出。

常州滩簧艺人孙玉翠、郑桂芳师徒，改革滩簧便装演出形式，古装戏采用京剧的服装、化妆及锣鼓，排成《花碧莲》，在上海杨树浦八埭头如意楼戏馆上演，受到欢迎。

常州张肖伧著《菊部丛谭》由上海大东书局铅印发行。

南京京剧爱好者陈平章、于伟文、高华等发起组成票社遣涯集。这是南京最早的京剧票房。

民国十六年(1927)

4月18日，蒋介石在南京成立国民政府。

10月下旬，穆藕初因事业失利，将昆剧传习所移交上海实业界人士严惠宇、陶希泉二人接办。12月13日昆剧传习所全体学员正式改组成新乐府，以四千元巨资购置全副衣箱，并租笑舞台为专演场所。

民国十七年(1928)

7月，南通"南通剧场"(即原更俗剧场，民国十五年张謇去世，其子张孝若改是名)营业不振，欧阳予倩到南通义务帮演数天。

国民政府大学院在南京召开第一次全国教育会议。会议《关于改良风俗案》内，有关戏剧的两项决议："一、旧戏富于观感性者，由教育当局详细审定，认为于国俗民德有益者，听其出演。其诲淫诲盗等剧，永远加以禁止，犯者施以相当制裁……。二、由大学院专设改良戏剧委员会，自定脚本，编为新剧。"

武进董康据《乐府考略》等资料辑成《曲海总目提要》四十六卷，由上海大东书局排印出版线装本。

民国十八年(1929)

1月12日，海州刘次公集资，仿上海天蟾舞台规模结构，在新浦创建的更新舞台竣工，除聘平(京)剧演出外，并邀请海州小戏艺人小红率班演出。

3月15日，南京《首都日报》创刊号刊出《南京市社会局清唱歌女一览表》，列有清唱歌女二百四十人名单，分属十七家茶园。

约5月，苏州幔亭女子(昆)曲社成立。陈企文为社长，参加者有张元和、张允和、张

充和（三姐妹）、潘德寿、王佩珍等约二十人。

8 月 16 日，国民党《中央日报》以《扬州戏果无伤风化耶》为题，报道南京市禁演扬州戏，艺人代表王鉴秋向国民政府内政部呈请开禁，内政部令首都公安局详查，向部报告。

9 月下旬，南京市政会议通过南京市教育局制定的游艺审查《细则》。《细则》规定，凡“违反党义”、妨害社会“风化及公安”以及“宣扬封建迷信”等戏剧，均应禁止演出。

12 月，江苏省省会镇江市怡园剧场上演扬州戏，为省警察总局查禁，并吊销其营业执照。

民国十九年（1930）

7 月 19 日，国民政府行政院批准《南京市电影戏剧审查委员会组织暂行规划》。其目的为：“防止违反党义及团体，妨害风化及公安，与提倡迷信邪说及封建思想等不良事实之表演，以及改进社会教育。”其职责范围有关戏曲者有：审查剧本、戏曲事项；视察市内戏曲演出事项；发给临时许可事项；取缔“不良”戏剧事项；决定违章处分事项；其他。委员会的组成为：市党部（国民党）代表三人，首都警察厅、市教育局、市社会局各二人。《规划》批准后不久，“南京市电影戏剧审查委员会”正式成立，禁演了大批平（京）剧和各种地方戏剧目。

12 月，江苏省公共娱乐事项审查委员会在镇江成立，由国民党江苏省党部、江苏省民政厅、教育厅各派二人组成，审查娱乐场所。遇有违反党义或妨碍风化者，得随时取缔纠正。

国民政府教育部于南京召开第二次全国教育会议。在“改进社会教育计划”内，改良戏剧之规划，分积极办法和消极办法。

苏州蓬莱世界始有独脚戏节目，最早演出的艺人有姚嘻笑、癞头元、此后有盛呩唛钱化佛、江呆笑等。

民国二十年（1931）

6 月 2 日，苏州新乐府（昆班）因故在上海解散。部分“传”字辈艺人另谋生路，留下三十余人在倪传钺、郑传鉴、顾传澜主持下，回苏州坚持演出。不久再去上海，改名“仙霓社”，10 月 1 日在大世界演出，由郑传鉴、倪传钺主持社务。

9 月，东北“九·一八”事变后，常州平剧票房斌和社发起组成抗日宣传队，演出自己编导的《关外恨》（不售票公演），还印发数十种抗日宣传品（次年，南通石港镇平剧票房醒民剧社亦演出自编的以马占山坚持抗日为题材的《孤军抗战》）。

扬州香火戏（“大开口”）艺人和花鼓戏（“小开口”）艺人在上海聚宝楼茶园合演《十美图》，为香火戏和花鼓戏首次较大规模联合演出。

民国二十一年(1932)

4月7日，南京市戏剧审查委员会“为谋戏剧之改良”而筹组的南京市实验剧团宣告成立。

11月，南京紫霞(昆)曲社聘请吴梅为社长。

江苏省南京民众教育馆(原南京通俗教育馆，几经更名，民国十九年八月改此名)正式增设研究部，先后组织音乐研究会，下分京胡、昆曲、箫笛、锣鼓等班；戏剧研究会，下分平剧班、昆剧班和话剧班，均由馆派指导员指导。建立大众剧社。平剧彩排、话剧公演，则由戏剧研究会或大众剧社定期举行。研究专题拟有《改良戏剧之方法及步骤》。

民国二十二年(1933)

1月3日，日本侵略军攻占我国山海关。二十天后，顾无为、陈野禅等在南京世界大戏院排练平剧《痛哭山海关》(据潘月樵等编演的平剧《明末遗恨》改编)，由小三麻子(李吉来)、张德禄等于春节上演。剧中明叛臣陈某劝吴襄降清：“叫骂由他叫骂，好官我自当。人不为己，男盗女娼。不能留芳百世，遗臭万年也无妨！”首场演出后，被南京市戏剧审查委员会勒令删去。

5月，王无能、丁怪怪等十大滑稽艺人，会集苏州，在开明大戏院举行会串演出。

6月15日，南京市戏剧审查委员会召开临时会议，议决：对古装道情戏“原则上应加以限制，积极改良”(按：南京禁演扬州戏后，艺人改以“古装道情戏”名义演出)。

10月前，由国民党中央宣传部次长张道藩、国民政府行政院秘书长褚民谊等发起，组织党政公务人员中的戏剧爱好者在南京成立公余联欢社，下设三个组：平剧组，负责人为王仲钧；昆剧组，负责人为甘贡三；话剧组，负责人由张道藩兼任。指导员有二：爱新觉罗·溥侗(平、昆兼擅)及魏新绿(平剧女票友)。

10月19日，程砚秋率中华戏曲专科学校部分学生到南京，在体育场为参加全国运动会的运动员作慰问演出，剧目有《聂隐娘》等。国民政府主席林森、行政院院长汪精卫、立法院院长孙科等暨全体运动员及观众近万人观看演出。

10月21日至22日，程砚秋为黄河水灾救济会筹款，在南京励志社义演两场。剧目有与红豆馆主(溥侗)合演的《奇双会》。

10月23日至27日，程砚秋为建筑中华戏曲音乐院筹款义演五场。剧目有《鸳鸯冢》、《金锁记》、《荒山泪》等。

民国二十三年(1934)

3月3日，下午七时十分起，常州平剧票房兰陵社在国民党中央广播电台播唱平剧九十分钟，播唱者有名誉社长蒋君稼等。

4月，上海更新舞台到南京在民业公司原址开演。申请演出平剧《西游记》，几经交涉，南京市戏剧审查委员会均以“内容涉及神怪，有提倡迷信之嫌”，不予批准。5月上

旬，国民党中央宣传部正式下令南京市党部转饬禁止上演。

5月24日至27日，南京公余联欢社在四象桥明星大戏院举行第一次戏曲公演。四天中演出平剧和昆剧剧目三十多出。平剧有红豆馆主的《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》，魏新绿的《文昭关》，杨畹农的《宇宙锋》，李昌伯的《法门寺》，陶一庵的《战太平》等；昆剧有张善芗的《游园》，王百留的《折柳·阳关》等。

6月19日，国民党《中央日报·戏剧周刊》为调查全国地方剧种，发表短文《本刊的重要征求》，向全国征求地方戏曲的有关资料。

10月6日，程砚秋在南京励志社为参加远东热带病医学会会议代表招待演出一场，剧目有《聂隐娘》中"剑舞"一段和《穆天王》。

11月24日起，谭富英、雪艳琴等在南京金陵大戏院演出，首场剧目为《四郎探母》。

12月8日至14日，应各省筹募旱灾救济会南京分会之请，梅兰芳、金少山、林树森、萧长华、程继先、刘连荣等在励志社义演六场。剧目有梅兰芳与金少山合演的《霸王别姬》，梅兰芳与林树森合演的《三娘教子》，梅兰芳与金少山、林树森等合演的《抗金兵》等。梅兰芳在南京期间，还应国民政府行政院院长汪精卫宴请，并商谈去苏联演出事宜。

12月15日起，麒麟童和刘斌昆、周五宝等在南京南京大戏院演出，头三天剧目为《萧何月下追韩信》、全本《三国志》、全本《宋江》。

12月23日，南京《朝报》发表署名文章，列举戏曲中具有诲淫色彩的剧目有：《杀子报》、《双钉记》、《卖绒花》、《十八扯》、《卖饽饽》、《翠屏山》、《拾玉镯》、《荡湖船》、《战宛城》、《珍珠衫》、《打樱桃》、《马思远》、《日月图》、《百万齐》、《海潮珠》、《送灰面》、《梵王宫》、《遗翠花》、《潘金莲》。

12月，苏州发布艺人登记办法，苏州滩簧艺人办理登记的有一百零二人。

民国二十四年(1935)

1月14日至17日，麒麟童等到无锡，在中南大戏院演出四天。

3月15日，苏州滩簧艺人在上海成立"苏滩歌剧研究会"，选举朱国梁、朱筱峰等为首届常务理事。研究会主要研究苏滩戏剧化等有关艺术问题。

4月，由国民政府行政院秘书长褚民谊发起，组织"中华戏曲促进会"，邀请梅兰芳、程砚秋等为会员。

5月11日起，言菊朋首次到南京，在南京大戏院演出，头三天剧目有《捉放曹》、《李陵碑》、《空城计》等。

5月至10月，国民党无锡县娱乐事业审查委员会以〔簧调〕"淫靡"为由，禁演滩簧。艺人以"南方歌剧"名义继续演出。5月，县党部奉江苏省教育厅令，再禁南方歌剧。戏院老板和艺人商请《锡报》编辑部主任孙德先记设法解禁，孙德先即编写剧本《克宝桥》等供艺人排练，并以改良文戏申请开禁。10月5日，江苏省、无锡县派员审查《克宝桥》等

改良剧目演出后，准予开禁。14 日，“无锡文戏改进会”成立，孙德先自任主任委员，每月向艺人收取一天的收入，作为报酬。

7 月 11 日至 30 日，平剧老生时慧宝等到南京，在南京大戏院演出。29 日，李万春参加演出，剧目有《林冲夜奔》等。8 月 1 日起，李万春接演一个月。

8 月，南京市统计：全市娱乐场所中有平剧院四家，徽班戏院三家，游艺场（有戏曲等）四家，清音茶社二十家。

9 月 1 日，梅兰芳访问苏联演出并去欧洲一些国家考察戏剧后归国到达南京，下关火车站迎梅盛况空前。

9 月 2 日，南京公余联欢社举行盛会欢迎梅兰芳。会上梅兰芳向新闻界畅谈访苏观感，并认为“国剧”“应当改良”，但应“保留原有音乐”。

9 月 10 日起，平剧老生奚啸伯等在南京明星大戏院演出，剧目有《捉放曹》、《群英会》等。

9 月 11 日至 16 日，梅兰芳、姜妙香、萧长华、刘连荣等与南京的京、昆名票友红豆馆主、魏新绿、乐天居士 、王颂忱等为救济水灾难民联合义演六场。剧目有梅兰芳、姜妙香、萧长华、刘连荣的《苏三起解》、《春秋配》、《刺虎》、全部《生死恨》、全部《宇宙锋》，梅兰芳和票友陶一庵、杨畹农等的《探母回令》，红豆馆主、梅兰芳的《奇双会》，红豆馆主的《弹词》（昆曲），魏新绿的《文昭关》，乐天居士的《关公训子》，王颂忱的《李陵碑》，李昌伯、李蕴瑛的《连环套》等数十出。

10 月 9 日起，苏州昆班仙霓社的“传”字辈艺人二十五名再次到南京，在南京大戏院连续演出二十多天，剧目近二百出，每天剧目基本不同，仅二、三成上座，但演出一丝不苟。这期间，吴梅率中央大学国文系学生结合教学观看演出。南京许多报纸发表介绍昆剧、仙霓社及呼吁如何保存昆剧的署名文章。宗白华撰文论述昆剧的表演艺术。仙霓社还与上海风（昆曲）社、南京昆剧爱好者十余人举行一次昆剧大会串，有红豆馆主等参加。

11 月 8 日，南京市戏剧审查委员会会议决议：从各娱乐场所的罚金中提出一部分作为奖金，鼓励戏剧创作，并推定委员三人，拟订奖励办法；关于准演和禁演剧单行本，从速付印，并推定委员一人，设计封面图案。

11 月 12 日至 22 日，国民党于南京召开第五次代表大会，爱新觉罗·溥侗（国民党中委候选人）于大会后期，为大会演出《贩马记》。

11 月 22 日，南京市戏剧审查委员会会议决定：城中大世界四簧剧场，于 11 月 20 日夜场私自加唱《可怜秋香》一剧，“淫秽异常，有伤风化”，并未经许可悬挂许可证，罚金十五元。

11 月 27 日起，平剧老生马连良偕叶盛兰、刘连荣、黄桂秋等到南京，在南京大戏院

演出，剧目有《借东风》、全本《甘露寺》、全本《四进士》等。12 月 21 日，为南京冬赈会筹款义演一场，剧目有《三顾茅庐》、《宇宙锋》、《黄鹤楼》等。

民国二十五年(1936)

1 月 31 日，南京市戏剧审查委员会决议：中央大戏院于 1 月 27 日日场在演出《双珠凤》中加演《瞎子算命》，“剧情淫秽”，处以罚款。

2 月 20 日，在南京演出的章遏云(旦)、王又宸(老生)、袁世海(净)、芙蓉草(旦)及章剧团的全体艺人在南京大戏院为南京各平剧场贫苦艺人购置义冢地义演一场。

2 月 21 日，南京市各界冬赈联合会商请正在南京演出的四大平剧班的主角，于福利大戏院会串义演一场，剧目有麒麟童、金碧玉的《投军别窑》，奚啸伯、章遏云、杨瑞亭、王又宸的《四郎探母》，小达子的《九曲桥》等。

2 月 23 日起，麒麟童等在南京福利大戏院演出，剧目有《打严嵩》、《临江驿》、《四进士》、《清风亭》等。

3 月 21 日起，言菊朋等在南京南京大戏院演出，头三天剧目是《捉放曹》、《空城计》、全本《珠帘寨》。

4 月 1 日至 10 日，平剧文武老生李万春等在无锡中南大戏院演出，剧目有《林冲夜奔》等。

4 月 11 日至 14 日，公余联欢社为国民党总裁蒋介石五十寿辰“集款购(飞)机庆祝寿辰”主办正在南京的名角名票大会串，在联欢社中正堂演出四天五场，麒麟童、言菊朋、李少春等演三场，红豆馆主、魏新绿、陶一庵、杨畹农等演二场。

4 月 15 日起，平剧青衣新艳秋等在南京的南京大戏院演出，头三天剧目有《辕门斩子》、《苏三艳史》等。23 日起，金少山参加演出，与新艳秋合演《霸王别姬》。

4 月 20 日起，程砚秋等在南京新华大戏院演出，几为新艳秋“战败”。

4 月 29 日起，程砚秋应南京公余联欢社常务主任理事褚民谊之邀，在中正堂义务参加联欢社公演，剧目为《三娘教子》。

5 月 6 日，新艳秋、金少山应南京公余联欢社常务主任理事褚民谊之邀，在中正堂义务参加联欢社公演一场，剧目为新艳秋、陶一庵、管绍华的《红鬃烈马》，金少山的《盗御马》。

5 月 10 日至 11 日，言菊朋等在无锡中南大戏院演出。

6 月 2 日至 7 月 17 日，南京市戏剧审查委员会召开三次会议，主要决议有：南京大戏院于 5 月 30 日擅自登载禁戏《拾玉镯》，予以警告处分；准《玉堂春》开禁，惟“嫖院”、“庙会”两场，仍予禁演；福利大戏院于 6 月 13 日擅自登载《偷桃》、《盗丹》等禁戏，予以警告处分；下关金城大戏院上演之评剧《永乐观灯》，“动作低级”，除予“警告”，并令“禁演”。

9月下旬，在苏州演出的滑稽戏艺人杨天笑、赵宝山组成天宝剧团，由苏州去无锡演出，剧目有《一碗饭》、《翻门槛》、《大闹明伦堂》等。后《一碗饭》成为剧团的保留剧目。

12月10日前后，祥庆社（北方昆弋班）韩世昌、白云生等首次到南京演出，值"西安事变"发生，南京禁止戏院演戏。是月下旬开禁。祥庆社演出近一个月。这期间，与公余联欢社举行联欢活动。白云生拜吴梅为师，学习《错梦》、《题画》、《偷曲》等折子戏。韩世昌向吴梅学习《寄扇》，并与张充和研究《寻梦》的演唱艺术。

苏州滩簧艺人的行会组织"开智社"成立。

民国二十六年（1937）

1月初，江苏省教育厅指令无锡县改"无锡文戏研究会"为"无锡文戏艺员技术研究会"。17日，无锡文戏研究会召开干事会议，正式更名。

2月18日，梅兰芳与奚啸伯、杨盛春、姜妙香、萧长华、刘连荣、朱桂芳等到南京大华大戏院演出，是日举行茶会，招待新闻、文艺、戏剧各界。会上漫谈平剧改良等问题。19日起演出，剧目有《生死恨》、《西施》、《宇宙锋》等。

2月24日，国民党中央政治委员会秘书长兼外交专门委员会主任委员张群，招待各国驻华大使、领事等外交官，观看梅兰芳的演出。

3月2日，江苏广播电台昆曲组成立。曲友汪元臣、焦西辰、王子章等十四人常在电台演播。

3月3日，梅兰芳在南京大华大戏院为冬赈义演日夜两场。剧目均为全本《王宝钏》。收入二千八百余元，后改作建立平民医院之用。

3月13日，在南京演出的六大平剧班的主角为南京国剧演员协会筹集基金，在中华大戏院联合义演一场，剧目有赵啸澜的《法门寺》，高百岁的《投军别窑》，姜云霞的《穆柯寨》，张文琴、李鹏言（李慧芳）的《四郎探母》等。

春至夏初，北方昆弋班祥庆社由上海至苏州、无锡、镇江演出。在无锡演出期间，上海流氓和无锡警察勾结，制作事端，将韩世昌及其师父侯瑞春逮捕入狱一夜；在镇江演出期间，白云生和平剧老生高百岁、刘仲秋，丑脚孟鸿茂等，为镇江筹建中山堂义演四场。

4月16日，田汉、阿英、马彦祥等应江苏省文艺协会之邀至镇江讲文艺问题。

5月6日、7日，国民党中央文化事业计划会议南京戏剧组召开第三、第四次会议，溥侗、张道藩轮任主席，决议事项有：请中央确定剧艺训练学校体制系统及课程标准；建议中央组织戏剧指导委员会，负责审查改进各项戏剧事业；指定委员拟编中国戏剧史，编译西籍戏剧业书，搜集历代旧剧名著及筹备举行全国戏剧音乐演奏会等案。汇交中央文化计划会审议，并请核办。

5月7日，南京市戏剧审查委员会召开会议，主要决议有："严禁扬州戏朦混演唱"；

暂准更新舞台“试演”十七本《唐僧取经》;呈复市社会局令查中央大戏院请准改演徽班问题。

5月13日,国民党《中央日报》以《六十年之内南京禁演扬州戏》为题,报道南京“禁演扬州戏”,并指出“徽班各项戏剧”应“改善内容,绝对避免淫靡,以正风俗”。

5月20日,南京市戏剧审查委员会决定:检查在南京演出的艺员登记证。

6月15日起,祥庆社韩世昌、白云生等再次到南京,在新华大戏院演出。白云生请吴梅为《抚兵》一出谱曲,为《哭主》、《亭会》两出拍曲。

6月,上海百代唱片公司邀请国民政府驻徐州部队第二十师五十八旅一一五团俱乐部有关人员去上海灌制唱片,其中有罗桂成主唱、刘桂荣司鼓的梆子戏《韩信拜师》。

8月,日本侵略军于是月13日攻上海,苏州昆班仙霓社正在上海演出,衣箱毁于日军炮火。仙霓社无力再置,演出极度困难。

12月13日,日本侵略军占领南京,对我国人民进行大屠杀。

民国二十七年(1938)

1月,国民党赣榆县县长朱爱周组织的“抗日总动员会”成立。在宣传队下设平剧组,平剧艺人张博扬、田韵秋等约五十人参加。不久,在青口镇朱乾泰戏院义演七天。剧目有《木兰从军》、《投笔从戎》等,演出收入为守卫海防的国民政府五十七军所属部队购置棉衣、毯等,并随朱爱周赴海防前线为守军清唱。县镇沦陷后又随朱爱周撤往山区,坚持抗日宣传。曾演时装新平剧《忠烈图》,去山东南部一带演出。

3月28日,伪中华民国维新政府在南京成立。

4月30日,常锡文戏女艺人周彩贞随班于无锡张泾桥一带演出时,为拒遭忠义救国军军官、恶霸王品珊的污辱,是夜服毒自杀。

5月30日,郑振铎在上海以九千元购得明代赵琦美抄校本《古今杂剧》。

8月中旬,伪南京市维新政府社会处处长发表谈话,再次指责扬州戏“表演猥亵,唱词鄙俚”,“引诱妇孺,趋于迷信”。并称:如再查有“不合改良原则者,除勒令停演外,并科以相当之罚金惩处”。

8月至9月,扬州戏艺人高作玉、高兰英、金玉昆等沿江逃亡西上到汉口,在汉口参加由国民政府军事委员会政治部第三厅第六处处长田汉主持的“留汉歌剧演员战时讲习班”,结业后,编入“抗日演剧第四队”,进行抗日宣传演出(后,辗转至昆明,与什景歌剧、常锡文戏、通俗话剧艺人组班演出,以“江苏文戏”挂牌,流动演出至重庆)。

冬,丰县马寨刘苍玉所创办的梆子戏科班教习王东海,在中国共产党地下工作者刘洪奎影响下,率科班全体师徒三十余人,奔赴抗日民主根据地,受中共湖西专区领导。

民国二十八年(1939)

1月上旬,伪南京市维新政府以“维持社会风化”之名,曾发布《管理公共娱乐场所

及艺员规则》。“为取缔表演有伤风化之戏剧”，自月初起，按《规则》第二十八条，每日派员持证，随时往各娱乐场所作“实地审查”，对扬州戏院，“尤予严格审查”；并通令各娱乐场所，“每日务须将剧目送局审查”，否则予以“处罚”。数日后又以“游艺界中良莠不齐”，公布全市“艺员登记、取缔办法”。

2月中旬，伪中华民国维新政府教育部为“整饬社会娱乐”，制定八项办法。与戏剧有关者：禁止印售不良之小说、歌词、剧本、图书等；鼓励人民编印良好之歌词、小说、图书、剧本等；教育当局自行编印及审定良好之小说、歌词、图书、剧本等；组织书报、歌剧等审查委员会；取缔并改良各地之茶社等。

春，中共领导的国民革命陆军新编第四军（以下简称新四军）来（安）六（合）办事处，举办民属八县文艺检阅演出，其中六合洪山戏艺人演出了现代戏《军民合作》。

秋，中共领导的六合抗日根据地洪山戏宋时雨班在周围各县乡镇演出，开演前艺人郝余洲常即兴演唱宣传抗日的顺口溜如《可恨小东洋》、《天将镇淮南》等。

是年，平剧名武生张桂轩被聘为南京大戏院后台管事。为维护艺人利益，制止地痞流氓看白戏，险遭流氓打死，退息在家，直至解放。

民国二十九年(1940)

春，在上海湖社茶园联合义演的七个常锡文戏班，由艺人陈梅森、黄翠芳、王培根等发起，成立了“常锡文戏研究会”。

7月29日，伪“中日文化协会”于南京成立，名誉主席为伪中华民国代理主席汪精卫和日本国驻伪中华民国大使阿部信行大将，理事长为伪国民党中央执行委员会秘书长褚民谊。协会下的游艺组，设有平、昆剧委员会和话剧委员会。

约11月上旬，伪首都南京伶界筹备委员会成立。

11月28日起，南京丽都大戏院刊登广告，“盖叫天现已来京，静养数日，择吉登台”。连续几天，并未登台，广告亦停。

是年，中共领导的淮南大众剧团成立，淮南区党委张劲夫领导，张泽易具体负责。该团以演洪山戏为主，剧目多为现代题材。

民国三十年(1941)

2月8日，中共领导下的“鲁迅艺术学院华中分院”于盐城成立，新四军政治委员刘少奇兼院长。分院下设文学、戏剧、音乐、美术等系。以戏剧学系师生为主建立实验剧团，团长孟波、副团长刘保罗，演出了许多配合抗日战争的话剧和歌剧。

3月4日起，新四军第三师第十旅宣传队到灌云一带为抗日军民作慰问演出，剧目有现代平剧《反正》及合唱等。

3月27日至4月4日，伪中国社会事业协会主办的“国府还都”一周年纪念活动于南京开张，邀平剧老生言菊朋等在国民大会堂义演六天七场，其中言菊朋演出五场，剧

目有《群臣宴》、《定军山》、《龙凤吴祥》等。

4月10日起至21日，言菊朋暨言剧团在南京中央大舞台演出。

4月16日至17日，中共苏北区党委在盐城鲁迅艺术学院华中分院召开第一次文化界代表大会，二百余名代表出席。16日，中共中央华中局书记作《苏北文化协会的任务》的报告；17日，新四军政治部宣传部长彭康作《开展苏北文化运动，为巩固苏北抗日民主根据地而斗争》的报告。会上成立了苏北文化协会，通过了宣言、简章、提案等，选举钱俊瑞、夏征农、许幸之、薛暮桥、徐步、王阑西、冯定、丘东平等二十五人为第一届理事，领导苏北抗日根据地的抗日文艺运动。

7月21日至23日，中共苏中区党委于拼茶（今属如东县）召开文艺界代表大会，出席代表三百余人。会上成立了苏中文艺协会，选举周平为协会主任，何晴波为副主任，戏剧界有徽、京班艺人杨洪春、金光明、赵子林、曹少洪、梅广泰等当选为常务理事，领导苏中抗日根据地的抗日文艺运动。

7月，日伪军对中共领导的盐阜抗日根据地大举“扫荡”。鲁迅艺术学院华中分院之一部分转移至北秦庄（今建湖县庆丰乡），24日凌晨，突与日伪军遭遇，丘东平（曾任教导主任），许晴（戏剧系主任）等师生二十余人不幸牺牲。此后形势恶劣，分院解散，人员大部分配到部队和地方文工团工作，成为根据地戏剧战线上的骨干。

9月15日，中共领导的苏皖边区戏剧协会于泗洪县孙园成立，江陵、陈守川分任正副理事长。

十二月，阿英（即钱杏邨）由上海抵达中共苏中抗日根据地第三军分区（如皋、泰兴一带）。

是年，国民党苏鲁边区挺进司令部长官冯子固主持成立歌风（梆子）剧社。

民国三十一年（1942）

1月，中共淮海分区党委城工部对敌联络处和沭阳县抗日民主政府在马厂联合举办民间海州小戏艺人训练班，学习时事政治，排演抗日剧目。结束后，建立一个小戏组（此后沭阳县多次举办这种训练班，小戏组发展至六个，约一百人）。次年正式成立“沭阳县抗日艺人救国会”，选举艺人张银礼为会长。

2月7日至9日，苏州昆班仙霓社在上海东方第二书场演出最后三场，即行解体，艺人星散。此后，原仙霓社艺人王传淞、周传瑛、周传铮、包传铎等四人参加朱国梁领导的国风（苏剧）社、苏、昆兼演。苏州已没有专业昆班存在。

2月22日起，中共领导的淮海军分区所属淮海剧社去东灌沭、泗沭、涟水、淮阴等县，对抗日军民进行慰问演出，历时一月。剧目有平剧《反正》、话剧《殷姑娘》等。

约2月，赣榆县抗日烈士山陵园举行落成典礼。应中共山东军区邀请，赣榆金山乡西张夏庄农民业余（平）剧团至烈士山演出六天，剧目有现代平剧《小仓山起义》、《除奸

记》、《英雄赵大胆》等。

春，国民党江苏省第九行政区专员公署大风（梆子）剧团成立。

5月底，在中共苏中抗日根据地第三军分区一师一旅逗留半年之久、帮助一旅服务团开展戏剧工作的阿英，奉新四军代军长陈毅之命，离开一旅，途经如西、南通、东台、兴化、盐城、建阳，7月14日抵达阜宁停翅港新四军军部。20日晚，陈毅邀请阿英等人讨论文艺工作，决定加强对戏剧工作的领导。阿英同意留在苏皖边区从事戏剧工作。

9月，中共苏北区党委文艺工作团建立，邸野任团长。文工团提出面向农村和利用淮戏旧形式作为开展戏剧工作的目标。年底，因日伪大举“扫荡”而解散。人员回各县工作或埋伏，仅留下凡一、方徨、雪飞、常虹四人，组成淮戏研究小组，去阜东对淮戏作调查研究。一个多月后，迫于形势，亦告解散。

9月24日，中秋节，由阿英、范长江等发起，邀请新四军领导干部三十余人于阜宁县文化村（地名称“卖饭曹”）赏月，畅谈华中区文化艺术工作。

秋，新四军第四师在泗洪县杨井庄召开“反法西斯誓师大会”，组织大规模的抗日宣传，部队和地方共有十二个剧团集中于青阳镇一带，举行检阅演出。师长彭雪枫命名青阳业余剧团为“海燕剧团”，赠锦旗一面。

10月前至民国三十二年（1943），中共领导的苏皖边区政府淮北区行政公署教育处，在半城、孙园、阳景、双沟等地，先后举办数期“抗日艺人训练班”，组织海州小戏和各种曲艺艺人参加，进行爱国主义教育，学新戏和新曲艺。行署所属部分县也先后举办过训练班，结业后发给“抗日艺人证”。海州小戏是时定名为“淮海小戏”。

11月12日，中共领导的苏皖边区政府决定创办大型文艺刊物，是日召开文化杂志编辑委员会，编委七人，推黄源、杨帆、阿英为常委，由黄源领导，会议决定：刊物定名为《新文化》，内容有文艺理论、创作作品（包括戏剧），每期十万字，12月创刊（后改为时事、政治、文艺等综合性刊物，每期八万字，次年创刊）。

12月8日，伪南京“大东亚战争博览会”开幕，是日邀集在南京的平剧艺人于游艺馆大会串，以“纪念大东亚战争一周年”。

是年，中共领导的淮北行政公署大众剧团成立，苏堃任团长，初活跃于洪泽湖一带。

是年，国民党江苏省“江南文化事业委员会”于溧阳农村成立。由国民党党政文化界人员组成，冷欣为主任委员，以“加强精神动员，推进文化事业”。

民国三十二年（1943）

4月，中共领导下的阜宁县文工团成立。县教育科科长黄其明创作了反映现实斗争的淮戏剧本《照减不误》，由新音乐工作者章枚整理改进淮调，由文工团王东藩、王博夫、雪飞主演，9月试演成功。不久，又演出淮戏《渔滨河边》。两剧演遍盐阜、淮海抗日根据地城乡。

6月中旬，伪南京市社会局撤销。娱乐场所改由宣传处管理，宣传处即派员至各娱乐场所，严密查勘，整饬不遗余力。凡发现未经登记，擅自开业者，即会同宪警当局，严加取缔，以维“京畿”治安。是时伪南京市政府当局召集各戏院负责人谈话，饬令“所有艺员一律换领新证”。

6月，中共淮海地委京剧团于淮阴成立。蒋馥任团长。后改称“淮海实验京剧团”。

7月，中共抗日边区淮南行署路东专员公署东南办事处成立洪山剧团，由东南支队政治处领导，彭献章任团长。

8月，中共领导的淮北行政公署，组织部分拉魂腔艺人，于淮北中学集训一个月。集训结束后，组成新四军第四师大众剧团第一队。

11月19日，《江海报》发表毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》。

11月27日至12月11日，中共中央华中局于淮阴连续召开三次文艺座谈会，学习和讨论毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》和中共中央宣传部《关于执行党的文艺政策的决定》。

12月至民国三十三年(1944)二月，范长江奉中共中央华中局委派去淮南，协助中共淮南区党委贯彻党的文艺政策，以戏剧和报刊为试点，亲率淮南大众剧团深入津浦路东地区，开展群众文艺活动，指导编演反映现实斗争的洪山戏和小调剧。后邀请六合民间洪山戏班至大柳营新四军第二师师部演出；撰写论文《对于华中文艺工作的几点意见》，其中关于戏剧运动，论述了应利用民间戏曲形式为“当前政治服务”的问题。

12月31日至民国三十三年(1944)一月十九日，阿英为阜东县文工团导演新淮戏《照减不误》。在导演过程中对剧本作了重要修改和润色。

民国三十三年(1944)

1月17日，中共领导下的淮海军分区政治部制订了《一九四四年文艺创作奖金条例》，并于《淮海报》正式公布。

4月，中共领导下的淮海实验京剧团通过敌伪封锁线，去淮南千棵柳向中共中央华中局、新四军军部汇报演出，剧目为李一氓所著《九宫山》，由方樵、施一香导演。该剧曾先后至新四军三师师部、抗大五分校、中共淮南区党委、盐阜专署等党政军单位演出，均受到好评。

9月至11月，中共盐阜区党委宣传部集训所属九县文工团员，学习《在延安文艺座谈会上的讲话》，并请阿英、王阑西讲课。

民国三十四年(1945)

年初，中共领导下的盐阜地区戏剧联合会(简称“总剧联”)成立，黄其明任理事长，因参加整风未到职，由凡一代理。联合会指导全地区戏剧活动，组织创作；创办《农村文娱》(戏剧、曲艺刊物)，由凡一任主编。

5月起，中共盐阜区党委宣传部第二次集训所属九县文工团员，学习政治、业务，并排演了范政创作的《刘桂英是朵大红花》(秧歌剧，后移植为淮戏)。8月17日，合并各县文工团成立苏北文工团，黄其明任团长，田平任教导员，下设淮戏队、平剧队(未成立)、话剧队。是年冬，新四军三师黄克诚部奉命进军东北，苏北文工团分出一半人员随军北上。留在盐阜区的部分，由凡一任团长，直至民国三十五年(1946)底，涟水失守，文工团解散。

8月14日，日本宣布无条件投降。

约8月，驻盐城伪和平军第二方面军第四军副军长兼四十师师长率军向新四军投诚，所属原建国(平)剧团由苏皖边区政府于次年一、二月间派吴石坚为团长，汤化葵为指导员，对该团进行整顿，称苏皖实验剧团第二团。演员多为少年儿童，观众习称"娃娃剧团"(后隶属关系屡有变更，至1948年春划归中国人民解放军第三野战军政治部领导，编为"三野文工团第三团")。

9月中旬，国民党南京市党部宣传处召集全市各戏院、清唱社等演出场所代表谈话，要求认清娱乐业所负之时代责任，为配合国民党的宣传方针而努力。

10月，中共领导下的宿北县抗日民主政府，组织拉魂腔和曲艺艺人近百人参加训练班，结束后组成新庆、同庆、永庆和大庆四个拉魂腔戏班(不属正式编制)，归宿北县文工团管理，他们创作《血海深仇》、《打鬼子》、《 改造二流子》等新剧目，在宿北解放区演出，深受军民欢迎。

12月2日至3日，中共中央华中局所属文化界人士彭康等二十余人在淮阴集会，由黄源主持，会议决定筹建华中文化协会，并推选出十九人为筹备委员会委员，阿英、黄源等七人为筹委会常委。会议还决定筹组文艺协会等五个协会、联合会，并选出胡考、章枚、李仲融、郭静唐、芳信、阿英、适夷、何封、黄源等九人为文艺协会筹备委员会委员。

是年，中共领导下的盐阜区总剧联所发起的创作竞赛，据不完全统计，收到戏曲、秧歌剧、话剧剧本一百五十多个，其中反映现实斗争生活的作品占百分之九十三点四，经过评选，杨正吾等人获奖。

民国三十五年(1946)

1月1日至4日，为庆祝抗日战争胜利后第一个元旦，中共领导下的华中军区、第四军、野战军所属各文工团，苏皖边区政府实验剧团、新安旅行团总团等，在淮阴分两个剧场联合公演四天。剧(节)目有：平剧《岳飞》、小戏剧《谣言害人》等。

2月6日，华中文艺协会筹委会于清江市招待所召开文艺座谈会，讨论新形势下如何开展文艺工作问题。

3月18日至4月26日，中共中央华中局于清江市召开华中四大解放区(苏北、苏中、淮北、淮南)宣传教育大会，为期四十天，万余人参加了大会。关于文艺工作，着重讨

论了贯彻党的文艺方针政策和举行文艺工作大检阅。文艺检阅演出(包括戏曲)除四大解放区各一个剧团或文工团、各大解放区所属每个分区各一个剧团或文工团外,有地方戏的地区,邀请有影响的民间职业班社和艺人,以及苏北五分区(即盐阜区)的一个农村妇女业余剧团参加演出。在大会文协组的会议上,苏北五分区的代表作了关于普及戏剧工作的报告。大会期间,正式成立了华中文协,选举黄源为主任,阿英为副主任。

4 月 16 日,无锡文戏艺人匡耀良等发起重新组织"无锡文戏技艺研究会",经国民党无锡县政府同意,是日在福安戏院召开成立大会,选举夏锡建为会长,入会会员二百余人。

5 月 15 日起,国民大戏院于苏北解放区清江市叶挺公园大礼堂上演平剧《林冲》、《岳飞》、《洪秀全》、《李闯王》、《秦始皇》、《渔家怨》、《文天祥》、《楚霸王》等,由朱尧天编导。第一期有艺人田子文、黄艳琳、李忠文、盖云楼等参加演出。

6 月 6 日,中共领导下的苏皖实验(平)剧团和淮北大众文工团改属华中文协领导后,是日于淮阴召开两团联欢会,会上宣布:原淮北大众文工团更名为华中文协实验剧团第一团,原苏皖实验(平)剧团更名为华中文协实验剧团第二团。黄源提出:第一团的任务以改造民间戏曲艺术形式,深入生活,反映现实斗争为主;第二团应改造成为为人民服务的新平剧。并宣布:文协已成立戏剧工作委员会,苏堃为主任委员,两团均由戏剧工作委员会直接领导。是月下旬,第一团即去淮安农村深入生活。

7 月 22 日至 25 日,中共领导下的华中文协实验剧团第二团于清江市叶挺公园大礼堂首次演出延安名剧《三打祝家庄》(据陈毅从延安带回的延安平剧研究院演出本),周恩霔为艺术指导,陈玉惠导演。

8 月 1 日,平剧艺人葛次江领导的良友(平)剧社应中共苏中四分区党委、专署和军分区之邀,参加"八一"纪念大会演出。3 日,四分区党委、专署、军分区联合赠予剧社绣有"名扬苏中"的锦旗一面(葛系民国三十二年返回故乡石港镇,领导良友剧社为抗日服务)。

8 月 29 日,国民政府教育部奉蒋介石手令,给予夏声(平)剧校校长刘仲秋创办的实验(平)剧团开办费和本年每月补助费计一百六十万元。

约 8 月,中共领导下的华中文协实验剧团第二团,奉苏皖边区政府之命,去宿迁慰问民主联军(即郝鹏举部,郝于次年又叛投国民党),演出《三打祝家庄》和《九宫山》,受到陈毅表扬。

9 月,阿英开始北撤山东。在北撤前四年中,阿英研究了苏北抗日民主根据地农村戏剧运动,撰写了《论农村剧团的组织训练与演出》、《在敌后演出四讲》等论文,并具体指导盐阜地区戏剧刊物的编辑出版工作。

10 月,常州民女褚凤娣含冤惨死,国民党法院受贿,冤不能伸,民情激愤,捣毁法

院，游行抗议。常锡文戏艺人即编演《褚凤娣》一剧在怡园、三星两戏院上演，揭露法院“以币治国”。

10月至11月，国民党军进犯涟水，沭阳县抗日艺人救国会(1949年解散)艺人奔赴涟水前线，为中国人民解放军慰问演出。

12月上旬，江苏省教育厅以新、旧剧中对司法、监狱人员多有“侮蔑”词句，通令各县注意“改正”，以维护国民政府的“法治”精神。

12月12日至14日，程砚秋、谭富英、叶盛兰、叶盛章、袁世海、曹二庚、高盛麟等平剧名角，应国民代表大会秘书处之邀，在南京大华大戏院演出三场，招待国大代表，三场剧目均为《红拂传》、《得胜回朝》、《八大锤》等。蒋介石观看一场，演出结束，蒋在前台接见由大会秘书长洪兰友引领的演出人员。

12月25日至26日，梅兰芳、萧长华、姜妙香、林树森等平剧名角，应国民代表大会秘书处之邀到南京。25日，和名票赵鑫培等在励志社演出，招待国民政府官员。26日，在国民大会堂演出，以欢送国大代表。剧目为《御碑亭》、《战长沙》(26日改《赠袍赐马》)、《樊江关》等。

民国三十六年(1947)

1月上旬，国民党中央文化委员会“为扩大文艺效果，借以阐扬三民主义，发扬民族意识，表现革命精神，推进建国大业，特举办‘三民主义文艺奖金”。“奖励”的文艺作品分小说、戏剧(包括电影)、绘画三大类，作品自民国三十五年一月至民国三十六年六月“发表和制作完成者为限”。申请至本年6月底止，12月揭晓。

1月10日，南京市戏剧人员协会，由发起人富少舫等筹备，登记会员六百余人，经国民党南京市党部核准，是日于夫子庙中华戏茶社举行成立大会，有市党部主任委员、书记长、宣传处长，市政府社会局、卫戍总部、警察处的代表，以及会员五百余人参加。大会通过了会章，选举十五人组成理事会，艺人潘奎芳为理事长，选举阮振南等五人为监事。

2月15日，中华民国戏剧节。上午，国民党中央文化运动委员会在南京文化剧院召开“首都三十六年度戏剧节庆祝大会”；下午日夜两场演出话剧、昆剧、平剧、并放映电影；《中央日报》、《和平日报》刊出“戏剧节专号”，发表社论；《文艺先锋》发行戏剧特刊。

3月1日，中国共产党中央宣传部电告各解放区，要求将1942年延安文艺座谈会以来包括戏曲在内的优秀文艺作品推荐给延安“评论委员会”，以便总结文艺创作成绩。

5月初，赣榆海头村渔民业余(拉魂腔)剧团四十人，由刘立杰率领，在中国人民解放军解放青驼寺(属山东)的战斗中，参加战斗并演出，立集体三等功，山东军区司令员张寅初亲自授予每个团员银质五角纪念章一枚。

6月19日，国民党在南京所办的“中央训练班”(学员为将级军官)举行毕业典礼。

国防部邀平剧名角林树森、曹慧麟、高盛麟、言慧珠(言未到、改由李蔷华、李薇华参加)等为毕业典礼演出。中华民国总统蒋介石及夫人宋美龄观看演出。

夏,徐州平剧研究社(原是以银行界爱好平剧的职员为主的娱乐组织,后国民党军政人员参加活动)更名为徐社,徐州绥靖公署秘书长为名誉社长,陆军总部新闻处主任为社长,蒋纬国(驻徐州装甲兵司令)为名誉社员。

8月28日,国民政府教育部"民国三十六年度工作计划"经各司、室十二次讨论,是日结束,对戏曲工作,"继续辅导各省、市办理地方戏剧训练班"。

10月,国民政府教育部将2月15日"戏剧节"列入《新编中华民国三十七年年历》。

11月23日,苏北解放区中共五地委宣传部召开宣传工作会议,讨论宣传工作如何配合支援前线问题。12月重建盐阜区文工团,排演文协赶编的支前剧本,赴前线演出。

12月5日,泗沭县还乡团侵占张圩一带(今属泗阳县),淮海小戏班主、艺人吴九思被捕,拒绝为还乡团演唱,后唱了《白毛女》中杨白劳控诉黄世仁罪行一段,惨遭杀害。(后来人民政府追认吴九思为革命烈士。是年,苏北解放区中国人民解放军北撤山东,坚持原地斗争的艺人,多人遇难,沭阳县淮海小戏艺人张大眼夫妇遭还乡团活埋。)

下半年,国民政府教育部社会司提出《为纳戏曲于教育正规,请制定辅导办法,以利推行案》,以加强所谓"戡乱"期间对戏曲思想内容的严格控制。

民国三十七年(1948)

2月15日,中华民国三十七年度戏剧节庆祝大会和中华全国戏剧电影协会成立大会在南京文化剧院合并举行,出席大会的有地方和军队的话剧团、戏曲剧团、地方戏公会、电影制片厂等团体的代表四百余人。大会主席团主席为国民党中央宣传部、中央文化运动委员会负责人张道藩。大会讨论了协会的组织章程和各项提案,选举出本届理事和监事。理事有:张道藩、余上沅、梅兰芳、洪深、万家宝(曹禺)、孙瑜、田汉、熊佛西、罗静予、张骏祥、阎哲吾、向培良、黄佐临、王瑞麟、欧阳予倩、吴天保、王向辰、金山、戴涯、潘奎芳、孙明经、丁伯骝等二十余人。

4月2日,国际戏剧协会中国分会在南京召开成立会议。胡春冰、余上沅、李曼娟、凌琬瑰、周彦、丁伯骝、黄芝岗、谢寿康、张道藩等四十余人参加会议,讨论通过了分会简章,选举余上沅等七人为临时执行委员,阎哲吾为召集人。5月21日,召开第三次临时执行委员会,正式选举出执行委员会委员三十一人:余上沅、熊佛西、阎哲吾、张骏祥、万家宝(曹禺)、田汉、欧阳予倩、张道藩、洪深、陈白尘、马彦祥、向培良、应云卫、史东山、罗静予、焦菊隐、夏衍、阳翰笙、吴仞之、杨村彬、王瑞麟、吴祖光、郭蓝田、顾一樵、胡春冰、梅兰芳、赵元任、周彦、陈治策、沈浮、陈鲤庭。并选出余上沅、万家宝、张骏祥三人为出席6月国际剧协大会代表。国民政府教育部代表以外汇困难,只能补助一人出国部分经

费，会议再决定只派一人（后定为余上沅）出席国际剧协大会。

5月，戏曲旬刊《菊影春秋》在南京创刊。社长、编辑不详，解放前夕停刊。

6月，江苏省省会镇江市电影戏剧业公会成立。

10月11日，南京市戏剧协会在钓鱼巷戏曲界祖师庙举行庙会，平剧、淮剧、扬剧、申曲、大鼓等戏曲、曲艺艺人千余人参加敬神仪式，演出《加官》、《八仙献寿》、《六国封相》等。

是年，苏北解放区泗沭县王集区张圩（今属泗阳县）农村业余（淮海戏）剧团集资，以剧团名义特制银质奖章，奖给人民子弟兵中的战斗英雄。

1949年

1月17日，中国人民解放军徐州特别市军事管制委员会为宣传淮海战役的伟大胜利，特成立徐州市文艺工作委员会，组织祝捷文艺演出。参加演出的有山东省胜利（平）剧团、中国人民解放军国防剧团、华东野战军文工团第三团（平剧）等九个剧团、文工团及一个电影放映队，向驻徐州部队、地方党政机关和人民团体进行慰问演出，历时四十天。

3月，徐州特别市剧目审查委员会成立。对该市各剧种上演剧目予以审定，其中经审定准予上演的平剧剧目计二百二十五个；禁演各剧种剧目二百出，其中有《白蛇传》、《天仙配》、《借东风》、《贵妃醉酒》等。

4月，江苏全境解放。

4月21日，苏北人民行政公署在泰州市成立（不久迁往扬州）。行署文教处领导文艺工作。

4月26日，苏南人民行政公署在无锡市成立。行署文教处领导文艺工作。

5月10日，南京市人民政府成立。市军管会有关部门及市政府文化处领导文艺工作。

6月，南京市中央大舞台上演解放区名剧《闯王进京》，7月上旬起又首演延安名剧《逼上梁山》。

7月18日至8月13日，南京《人报晚刊》发表署名文章五篇，分别批判剧场上演的《盘丝洞》、《大劈棺》、《御碑亭》，指出新京剧《九件衣》、《新大劈棺》等剧目中古代人物现代化的问题。

7月下旬，苏北区淮阴专员公署在淮阴创办的艺术学校开学，为苏北解放区创办的第一所培养地方戏演员的学校。

夏，中国人民解放军苏南军区政治部派文工团团长吴石坚招收包括原驻苏南的国民党青年军二０二师所属京剧团人员在内的京剧艺人，编为苏南军区文工团第三队（后，该队改属苏南行署领导，更名为苏南大众京剧团）。

9月27日，中国人民解放军南京市军事管制委员会文艺处（下简称南京市军管会文艺处）在大众茶社召开平剧工作者座谈会，讨论戏曲改革问题。

9月，无锡市戏曲、曲艺工作者协会成立。协会下设地方戏、曲艺、话剧三个分会。

9月30日，南京市军管会文艺处召集国民党统治时期成立的南京市戏剧、电影等组织的负责人；民间戏曲、曲艺艺人代表及有关单位人员会议，共三十余人出席，会上宣布了《南京市民间艺人总登记暂行纲要》，并作了说明。

10月1日，中华人民共和国成立。

9月至10月，苏南大众京剧团在无锡市首演延安名剧《三打祝家庄》，连满六十四场。

10月29日，中国人民解放军第三野战军政治部文工团第三团在南京市中华剧场演出新京剧《李闯王》招待各界。11月，正式公演，确定中华剧场为京剧实验剧场。

11月20日，中华全国文学艺术联合会南京分会（简称“南京市文联”）正式成立，选举徐平羽为主席，赖少其、方光焘、孔罗荪、陈中凡为副主席，设戏剧部、民间艺术部等六部二处一会，与军管会文艺处合署办公。

12月6日，南京市民营南京大戏院院方和进步京剧团演出新京剧《九件衣》。次日，市文联、市军管会文艺处为《九件衣》联合召开文艺界和演职人员座谈会。17日，《南京人报》编辑部邀请文艺界和京剧票友就《九件衣》的演出座谈京剧改革问题。

12月至1950年元旦、春节，南京市许多民营剧场、剧团纷纷赶排新戏上演，如京剧《快活林》、《闯王进京》；越剧《白毛女》、《九件衣》；维扬戏《贫妇泪》、《木兰从军》、《黄巢》等。

又，无锡市戏剧工作者协会成立，负责人为吴白匋和高野夫。

12月至1950年3月，无锡市举办第一期戏曲艺人讲习班，八十二人参加（包括曲艺界四十人），为期三个月，学习新民主主义革命理论，鼓励艺人演新戏、唱新词（后，此类讲习班又举办四期）。

1950年

1月23日，南京市京剧改进委员会筹备委员会成立，苏堃为主任委员，赵松樵、管公衡为副主任委员。此后，各京剧戏院先后成立京剧改进研究小组，纷纷创作和改编剧目上演。创作剧目有《好战必败》、《人欢猪壮》、《顾大嫂》等。演员改编的剧目有王玉让的《除三害》、关正明的《打棍出箱》、曹四庚的《闹登州》等。

春节期间，常州市举行新戏曲竞赛演出。

3月22日，南京市文联和市军管会文艺处联合设立“文艺奖金”，鼓励创作配合当前政治任务的作品。

4月1日，无锡市文联(筹)在戏曲改进小组的基础上成立苏南无锡市戏曲改进委员会，选举委员十二人，吴白匋为主任委员，高野夫、袁硕为副主任委员。委员会下设常锡剧、淮剧、越剧、评弹四个编导小组。

4月2日，《南京人报》增辟副刊《新戏曲》、由《新戏曲》编委会主编，每周一期，为戏曲改革服务。

4月29日至6月上旬，南京市文联举办第一期戏曲艺人讲习班，一百五十五名艺人参加，十余人旁听，学习时政，结合观摩演出，对剧目进行讨论，提高演新戏、唱新词的认识。此后共举办五期。

5月20日起，盖叫天在无锡金城大戏院演出，剧目有《狮子楼》、《十字坡》、《贺天保》、《恶虎村》、《武松》等。

5月23日至6月12日，无锡市举办红五月戏曲改革竞赛演出，常锡剧、京剧、淮剧、越剧四个剧种和曲艺艺人七百余名参加，剧目有常锡剧《赤叶河》、《哭长城》;淮剧《扬子江边》等十四个新戏。

5月至6月，苏北文联在扬州举办第一期戏曲艺人讲习班，有各剧种主要艺人五十多名参加，学习政治和业务。

6月5日，《苏北日报》发表署名文章，批判扬州市剧场上演的《铁公鸡》、《斩经堂》、《盘丝洞》、《石秀杀山》、《十八扯》和《韩信出世》等剧目。

上半年，苏北区盐城、淮阴、泰州、南通四个专区有农村业余剧团一千二百二十一个，团员二万一千零三人;城镇业余剧团一百二十个，团员二千五百九十一人。

7月15日起，程砚秋率剧团到徐州在中山堂演出，剧目有《荒山泪》、《青霜剑》、《六月雪》等。

夏，苏南文联(筹)举办苏南区第一期戏曲艺人讲习班，各剧种主要艺人和部分编导人员四十余名参加，为期一个半月，前半月学习土改政策和文艺政策，后一个月为配合土改宣传组织创作。学习期间创作了常锡剧《长夜到天明》、《积善人家》、在土改运动中演出，受到欢迎。

8月15日，中华人民共和国文化部(以下简称文化部)发出关于禁演剧目要由文化部批准的指示后，徐州市文教局对1949年3月禁演的二百个剧目，除文化部明令禁演的剧目外，全部开禁。苏南行署文教处亦贯彻执行了这一指示。

8月，苏南文联(筹)设立戏改股。

8月至10月16日，周信芳先后在苏州市开明大戏院、无锡市金城大戏院和镇江市京江大戏院演出，剧目有《投军别窑》、《群英会》、《清风亭》、《打严嵩》、《清风寨》、《追韩信》、《斩经堂》等。

11月14日至12月16日，南京市文联举办第一期戏曲艺人时事政治研究班，各剧

场主要艺人和前台负责人共一百二十名参加，提高对抗美援朝的认识。结业时，举行以"抗美援朝，保家卫国"为中心的观摩演出。

11月18日，苏北实验维扬剧团成立。设有团委会以及编演股和营业股。编演股下有旧戏改进、新戏编导和舞台工作三个组；营业股下有联络、宣传、总务三个组。一年中创作和移植上演了《守扬州》、《三世仇》、《贫妇泪》、《信陵公子》、《花木兰》、《九件衣》等四十多个剧目；整理扬剧传统戏《昭君怨》、《水红菱》、《丁郎寻父》、《秦雪梅》等约三十个剧目。

11月19日起，荀慧生到南京在中华剧场演出。演出期间，到中央越剧场，民众越剧场观摩越剧演出。

1951年

1月12日至20日，苏北文联在扬州市召开首届戏曲界代表工作会议，有扬剧、淮剧、维海戏、常锡剧、京剧、越剧等剧种和曲艺界的四十余名代表和部分戏改干部出席。会议决定今后戏改工作从团结艺人着手，进一步有重点地进行戏曲改革实验，苏北区以巩固、发展苏北实验维扬剧团，健全苏北实验京剧团为主；淮阴专区以淮海大众剧团、盐城专区以江淮戏三义剧团为重点。

1月16日，南京市地方戏改进委员会筹委会成立，郑山尊当选为筹委会主任委员，萧亦吾、文微夫为副主任委员。为提高艺人文艺思想，成立了讲师团，方光焘教授为团长，陈中凡教授、刘开荣副教授为副团长。

1月24日，无锡市文联首先实验常锡剧团成立，袁硕兼任团长，高阳任指导员。

1月30日，南京市文联为配合市公安局搞好戏曲界镇压反革命工作，由文艺部组织在飞龙阁召开有五百多名艺人参加的大会，号召失足分子登记自新。

2月15日至24日，南京市文联、市京剧改进协会(筹)、市地方戏改进协会(筹)以及市曲艺改进协会(筹)联合主办春节戏曲竞赛演出，戏曲有扬剧、越剧、皖剧、京剧、滑话剧等五个剧种、十三个演出单位的十五个剧目参加，京剧《花木兰》(叶盛兰剧团演出)、《水泊梁山》、越剧《信陵公子》、皖剧《光荣人家》、维扬戏《枪毙恶霸地主萧月波》等受到欢迎。

又，南京市戏曲艺人和影剧院为慰问中、朝战士，救济朝鲜灾民，义演捐献人民币一千五百五十四万九千八百二十元(合新人民币一千五百五十四元九角八分)。

3月17日，尚小云率剧团在南京中华剧场演出，剧目有尚小云主演的《墨黛》、《梅玉配》、《新儿女英雄传》，并在《捉拿费得功》中反串黄天霸。4月17日，尚剧团为南京市京剧改进协会筹集艺人福利经费义演一场。

3月，上海和苏州的苏滩艺人在上海联合成立上海民锋苏剧团，吴兰英任团长。1953年10月起，归属苏州市文化部门领导。

4月13日，苏北戏曲改进会成立并在扬州市召开第一次常委会，出席常委和列席戏改干部共十二人，着重讨论关于纠正戏改工作中的非历史主义倾向，澄清舞台形象，以及今后半年的工作问题。会议决定采取由戏曲改革干部和戏曲艺人共同讨论的方法集体审查上演剧目，并决定了奖励办法，鼓励剧团和艺人积极参加戏改。

4月17日，苏州市文联在苏州开明大戏院举办昆剧观摩演出，一天日夜两场，参加演出的有上海、苏州的昆曲家贝晋眉、姚竞存、宋选之、姚轩宇等八人，剧目有《见娘》、《醉妃》等七个折子戏；还有流散在数省市的“传”字辈艺人郑传鉴、张传芳、沈传芷、王传淞、倪传钺、汪传钤等十人，剧目有《打鼓骂曹》、《思凡、下山》等十个折子戏。这是中华人民共和国建立后首次昆剧观摩演出。

4月20日，苏北戏曲改进会主编的为戏改服务的内部刊物《戏曲通讯》在扬州创刊。

5月5日，政务院发出《关于戏曲改革工作的指示》。后，南京市、苏北区、苏南区文化行政部门及群众文化团体均组织学习，贯彻执行。各地还举办学习《指示》的戏曲艺人讲习班。苏北区自5月至11月间，有一千五百余名艺人参加讲习班学习。

5月中旬至下旬，袁雪芬率华东戏曲研究院越剧团到南京演出，剧目有《传家宝》、《新双看相》、《白娘子》等。

5月起，苏南文联（筹）决定戏改工作以常锡剧为重点，以审定戏曲脚本为主要任务。

6月9日至11日，中华全国文学艺术界联合会南京分会召开第二届会员会议，更名为南京市文学艺术工作者联合会，机构有所调整，民间艺术部撤销，成立戏曲改进工作委员会。

6月18日至10月28日，南京市戏曲界为捐献飞机大炮抗美援朝纷纷义演，七十八岁的京剧武生张桂轩义演两场。至10月28日，全市戏曲艺人共捐款六千五百零一万余元（合新人民币六千五百零一元）。苏北、苏南戏曲艺人也开展捐献活动。

此期间，泰兴县大众业余京剧团和正在泰兴演出的民间职业剧团联合义演六天，捐献飞机大炮，剧中由中共县委副书记兼县长孙佩藩、副县长卞庆年、江苏省立泰兴县中学校长王叙卿、社会贤达邵鸿声等十余人轮流饰演龙套。

此期间，常州市京剧票界，由蒋君稼领衔为捐献飞机大炮义演三天。梅兰芳寄赠手书“爱国精神”立轴一幅。

6月27日起，尚小云率剧团到苏州市演出，剧目有《墨黛》、《金山寺》、《断桥》等。结束后又到南京市演出。

10月起，苏南文联（筹）以无锡市公营解放剧场为实验剧场，派专人对剧场职工进行为人民服务的教育，帮助改进管理，建立有计划的新剧目上演制度，要求对苏南区的

剧场起示范作用。

10月中旬，尚小云率剧团到徐州和筱翠花在人民舞台演出，剧目有《汉明妃》、《新儿女英雄传》、《白蛇与青蛇》等。11月到南京演出，并为捐献飞机大炮义演两场。

10月，苏南文联召开苏南各实验剧团辅导员工作会议，了解剧团政治、业务学习、审定旧剧目和改制工作情况，布置今后工作。

12月，南京市决定改力进维扬剧团为南京市实验维扬剧团，为私营公助性质。

1952年

3月1日起，尚小云率剧团到无锡解放剧场演出，剧目有《汉明妃》、《庆顶珠》、《墨黛》、《李三娘磨房产子》等。

5月19日，苏北行署决定在扬州市成立苏北人民行政公署文化事业管理局。

6月17日起，梅兰芳到无锡在人民大会堂短期演出。

7月18日，南京市人民政府文化事业管理处成立。

7月中旬，苏南行署文化事业管理局成立后，即抽调艺术科干部一人，剧团编导五人于8月组成戏曲审定组，周特生任组长。一个多月中，改编、审定了《翻身姐妹》等十一个剧目，印发给民间职业剧团上演。

7月至10月底，苏南区为配合婚姻法宣传，组织六个常锡剧民间职业剧团，以经过审定的传统戏《梁山伯与祝英台》和改编的现代戏《翻身姐妹》等剧目，深入二十二个县九十四个乡镇巡回演出，共演四百九十场，观众达二百二十七万余人次(包括广场演出在内)。

8月中旬至9月下旬，苏南行署文化事业管理局和苏南文联在苏州市举办地方戏剧团集训班，参加的有常锡剧民间职业剧团十五个、沪剧团一个，艺人六百二十一人。每市、县抽调戏改干部一至二人参加工作和学习，提高政策和业务水平。并将改编和审定的《王贵与李香香》、《葡萄熟了的时候》、《翠娘盗令》等十个剧本印发各剧团排演。集训结束，有十二个剧团划归为有关县领导。集训期间，经商议，将常锡剧定名为“锡剧”。

9月11日起，荀慧生到徐州市在人民舞台演出，剧目有《钗头凤》、《豆汁记》等。

10月1日至11月14日，文化部在北京举办全国第一届戏曲观摩演出大会，江苏省由钱静人、叶林、吴白匋、晨钟、蒋剑鹏等组成观摩团赴京。大会闭幕式上，周恩来总理作重要讲话，具体阐述了党的戏曲工作方针政策。观摩人员回南京后，即向戏曲工作者广泛传达，并将大会获奖的剧本《梁山伯与祝英台》(越剧本)、《罗汉钱》(沪剧本)印发各剧团上演。

10月，扬剧金派唱腔创始人金运贵由上海到镇江参加镇江市金星维扬剧团。

11月22日起，尚小云再次率剧团到徐州市，在人民舞台演出，剧目有《墨黛》、《汉明妃》、《梁红玉》、《峨嵋酒家》等。

1953年

1月1日，奉政务院1952年9月指示，南京市、苏北区和苏南区三个行政市、区合并，建立江苏省，徐州地区由山东省划归江苏省管辖。是日，江苏省人民政府成立。2日，江苏省人民政府文化事业管理局成立。

2月，文化部主办的首届全国农村业余戏曲、音乐、舞蹈会演在江苏宜兴县举行，文化部副部长刘芝明主持，二千四百余名代表参加，历时约半个月。宜兴县徐舍业余剧团演出锡剧《梁山伯与祝英台》，宜兴县城区业余剧团演出锡剧《柳树井》。

2月9日，中共江苏省委批准，苏南大众京剧团和苏北实验京剧团合并，成立江苏大众京剧团(1955年更名为江苏省京剧团)。

3月20日，江苏省文化教育委员会批准成立江苏省文化事业管理局戏曲审定组，吴白匋兼组长，杨彻为副组长。副局长钱静人确定审定组的任务以整理对子戏为主。至年底，整理改编了《双推磨》、《庵堂相会》、《秋香送茶》、《袁樵摆渡》、《挑女婿》等十多个传统戏曲剧目(后均成为保留剧目)。

4月10日，文化部批准成立江苏省扬剧团、江苏省锡剧团；并同意原苏北、苏南两文工团合并成立江苏省话剧团，两文工团中五十余人分别调至江苏省扬剧团、江苏省锡剧团。

4月27日至6月13日，江苏省文化事业管理局以南京市实验维扬剧团(民营公助性质)和正在南京演出的民营金星维扬剧团(镇江市重点剧团)为民主改革的试点剧团，在此期间，派专人深入剧团，领导民主改革，取得初步经验。

4月至5月，江苏省文化事业管理局派出两个工作小组，分赴苏北、苏南，检查戏曲改革工作，重点为上演剧目和剧团管理问题，为时一个多月。

5月14日起，马连良率剧团到无锡市，在人民大会堂演出，剧目有《四进士》、《借东风》、《清官册》等。

6月18日起，梅兰芳率剧团到无锡市，在人民大会堂演出，剧目有《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《奇双会》、《生死恨》等。

6月，江苏省文化事业管理局派出工作组对全省大部分市县的十五个剧种一百六十一个剧团、班社(其中公营二、民营公助八、民营一百五十一)和二百四十个剧场(其中公营二十二、公私合营十九、私营一百七十三以及会堂等)进行全面调查研究。

8月23日，泗洲戏李家班和丁家班在泗洪县合并，成立泗洲戏剧团，为江苏唯一的泗洲戏剧团。

10月7日，南京市颁布《关于私营职业剧团、曲艺艺人演唱单位流动演出手续的规定》。

11月7日，江苏省锡剧团在上海市政府礼堂演出《双推磨》、《秋香送茶》，招待中华

人民共和国副主席宋庆龄、政务院总理周恩来，上海市市长陈毅陪同观看。

12月，江苏省锡剧团演出的《双推磨》由上海电影制片厂摄制成电影。

1954年

1月1日起，荀慧生剧团和苏州市开明大戏院京剧团联合在无锡市人民大会堂演出，剧目有《香罗带》、《红楼二尤》、《杜十娘》、《打渔杀家》等。

2月3日至14日，江苏大众京剧团、江苏省扬剧团、江苏省锡剧团、南京市实验维扬剧团等十二个剧团以及华东戏曲研究院院长周信芳等参加全国人民慰问中国人民解放军代表团，向驻南京部队、军队院校进行春节慰问演出七十六场，观众十三万多人次，并组成九个慰问队到医院慰问志愿军和解放军伤病员。

4月8日起，梅兰芳偕姜妙香、刘连荣等到南京、由江苏大众京剧团配合，在人民大会堂演出，剧目有《贵妃醉酒》、《奇双会》、《霸王别妃》、《金山寺》、《宇宙锋》等。

4月23日至30日，南京市文化事业管理处举办首届戏曲观摩演出，有扬剧、越剧、通俗话剧等三个剧种的七个演出团体演出十六个剧目。

6月上旬，田汉到南京，应江苏省文化事业管理局之请，向省、市文艺界作关于戏曲改革问题的报告。

6月15日至7月30日，江苏省文化事业管理局举办第一期民间职业剧团编导人员训练班，四十一人参加学习。

9月中旬，文化部调江苏省锡剧团到北京为第一届全国人民代表大会演出，剧目有《双推磨》、《庵堂相会》、《打面缸》、《罗汉钱》等，周恩来、朱德等党和国家领导人观看了演出。

9月25日至11月6日，由锡剧、扬剧、柳琴戏、淮剧、淮海戏、苏剧、京剧等七个剧种一百七十三人组成的江苏省代表团到上海参加华东行政委员会文化局主办的华东区戏曲观摩演出大会。江苏省代表团共演出七场，大小剧目十七个，获多项奖励。有六个剧目被肯定可以推广。《双推磨》影片向大会汇报放映。《双》剧及柳琴戏《喝面叶》由上海人民唱片社灌制成唱片。

10月4日，江苏省文化事业管理局制订《关于处理民间职业剧团吸收非职业艺人的两项临时办法》，通知各地文化主管部门贯彻执行。

12月中旬，江苏省锡剧团专场演出招待到南京参观访问的缅甸联邦总理吴努。吴努奖给在《妇女代表》中饰王江的演员费兴生一枚金质奖章。

12月下旬至1955年3月，江苏省文化事业管理局为配合农村合作化运动，组织江苏省锡剧团、江苏省扬剧团等三十二个戏曲剧团，带有《走上新路》、《两兄弟》、《光明大道》、《海上渔歌》等现代戏及整理改编的传统剧目，在本省五十二个市县的五百多农村集镇巡回演出，共演出二千零四十九场，观众达一百九十多万人次。

12月30日起，马连良率剧团到徐州市在人民舞台演出，剧目有《四进士》、《苏武牧羊》等。

12月至1955年1月，江苏省文化事业管理局抽调二十名干部组成民间职业剧团登记试点工作组，以苏州市为试点，取得登记工作的基本经验。

1955年

1月初，江苏省文化事业管理局将戏曲审定组扩大为戏曲编审室，副局长钱静人兼主任，吴白匋、孙大翔、萧亦五为副主任。下设三个组：现代戏剧组、传统戏曲组和曲艺组。上半年共改编和整理传统剧目《红楼梦》、《水泼大红袍》、《玉如意》、《火里桃花》等八个剧目，创作现代锡剧三个，审定民间职业剧团剧目十九个（其中可上演的九个）。下半年因参加肃清反革命运动而停止工作。

1月中旬，无锡市锡剧团专场演出《罗汉钱》招待到达无锡市参观的第一届全国人民代表大会常务委员会副委员长达赖·丹增嘉措等一百余人。

2月10日起，北京市京剧二团谭富英、裘盛戎等到无锡市、南京市演出，剧目有《将相和》、《姑嫂英雄》、《失街亭、空城计、斩马谡》、《姚期》等。

2月初，民营公助的南京市实验越剧团成立。1956年2月27日，经南京市人民委员会批准，改为国营，更名为南京市越剧团。

5月7日，江苏省人民委员会颁发《江苏省民间职业剧团登记管理暂行条例》和《江苏省现有民间职业剧团登记工作计划》。

6月4日，江苏省锡剧团演出《妇女代表》招待到南京参观访问的印度尼西亚共和国总理阿里·沙斯特罗阿米佐约和夫人。

6月，中央人民广播电台录制小组到徐州市，录制了徐州市柳琴一团、二团的《彩楼配》、《罗汉钱》、《小女婿》、《翠娘盗令》等十五个剧目的唱腔选段、选场和折子戏，参加录音的演员有赵玉金、相瑞先、厉仁清、王素琴等十余人。

约6月，朱国梁、周传瑛领导的国风苏昆剧团在昆山县演出期间，由周传瑛向昆山县文化科提出申请，要求登记在昆山县落户，未获批准。

7月20日，全省民间职业剧团登记工作即将结束，剧团隶属关系确定，为有计划地进行剧团改革奠定了基础。江苏省文化局发出《关于加强对民间职业剧团领导和管理的通知》。

7月底，全省民间职业剧团登记工作基本结束。持有登记证和临时演出证的剧团共有一百八十八个，演职员计有九千二百一十三人。

8月，中国人民解放军农业建设第四师政治部文工团大部分干部和团员转业到盐城专区，一部分充实专区实验淮剧团。

10月22日至26日，豫剧演员常香玉率香玉剧社到徐州短期演出，剧目有《花木

兰》、《拷红》、《白蛇传》、《游龟山》等。

是年，江苏省文化局拨款二万四千五百一十元，安排省内各地贫苦老艺人生活。

是年，无锡惠山手捏泥人艺人组成生产合作社，恢复手捏戏文生产。

是年，常州市业余京剧研究社成立，蒋君稼为名誉社长，汪剑农、焦吟松为顾问，常斌海为社长，周赓禹、李明波为副社长，有社员一百二十人，至“文化大革命”停止活动。

1956年

1月2日，南京市戏曲编导研究会成立。

1月20日，奚啸伯率奚啸伯剧团到徐州在人民舞台演出《将相和》等。

2月上旬至4月，南京市实验越剧团到北京，在吉祥戏院等剧场演出《南冠草》、《柳毅传书》和《梁山伯与祝英台》等剧目，达两个多月，上座不衰。文化部艺术事业管理局和中国戏曲研究院为《南》剧召开座谈会。郭沫若、老舍看了演出，为演出本分别作了修改和润色。3月4日，周恩来总理和邓颖超在政协礼堂观看了《南》剧，和演职员合影留念；后又看了《柳》、《梁》两剧；并邀剧团在中南海紫光阁演出《南》剧，演出结束，周总理接见剧团副长陶影，主要演员竺水招、商芳臣、筱水招，编剧毕华琪等，询问演职员工作生活情况，并谈了对剧本的意见及越剧男女合演等问题。

2月18日起，梅兰芳应江苏省文化局、南京市文化局的邀请在南京人民大地堂演出，共十八场，剧目有《生死恨》、《凤还巢》、《奇双会》、《霸王别姬》、《断桥》等。

3月7日至14日，梅兰芳和夫人福芝芳率子梅葆玖第一次返祖籍泰州市访问。7日到泰，受到当地党政领导和文艺界隆重接待。梅与亲族中老人会见。9日至14日，演出六场，剧目有《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《霸王别姬》、《奇双会》等，梅葆玖、姜妙香、刘连荣及江苏省京剧团王琴生等配合演出。

3月，江苏省戏剧训练班在南京成立，于5月开班，以提高各剧种演员、乐师的艺术水平为主要任务。

4月，以无锡市职工自编自演的小锡剧《螺丝钉事件》剧组人员组成江苏省职工业余文艺代表团赴京，参加文化部主办的全国职工业余文艺观摩演出。孙仲轩、姚熊南、李金大、金荣根等四人获表演二等奖；俞仁金、华泉英、王佩芬等三人获表演三等奖。

5月7日起，荀慧生率剧团到徐州市，在人民舞台演出《红楼二尤》等。

6月21日起，浙江省昆苏剧团到南京演出改编的昆剧《十五贯》等剧目，由周传瑛、王传淞等主演。

7月中旬，江苏省文化局在南京市召开全省剧目工作会议，部署各地制订计划，挖掘传统，开放剧目。会议期间，成立了江苏省剧目工作委员会筹备委员会。

8月2日起，湖南省湘剧团到南京演出《拜月亭》、《琵琶记》等剧目，主要演员有徐绍清等。

8月9日至10月中旬，南京市文化局组织所属越剧、扬剧、、京剧、话剧等四个剧种十二个剧团的八百五十名演员，开展艺术整训，聘请市内戏曲研究人员和戏曲爱好者三十余人参加。整训期间，排演了扬剧《刁刘氏》、《活捉三郎》、《秦雪梅吊孝》，越剧《香帕冤》、《卖花三娘》等十二个久不上演的剧目。10月17日起举行展览演出，对有争议的剧目，展开讨论。

9月初，荀慧生率剧团到南京演出《红娘》、《红楼二尤》、《霍小玉》、《荀灌娘》及新排的《卓文君》等剧目。

9月10日，丰县柳子剧团成立，为江苏唯一的柳子戏职业剧团。

9月22日至29日，江苏省文化局和苏州市文化局在苏州市联合主办昆曲观摩演出大会，参加演出的有流散于各地的"传"字辈演员周传瑛、王传淞、朱传茗、包传铎、华传浩、郑传鉴、张传芳等，上海、苏州等地的昆曲曲友殷震贤、应蕴文、姚竞存、贝祖武等，昆剧研究家徐凌云、俞振飞、顾森柏、徐子权等，北方昆曲院的白云生、马祥麟等，以及上海、浙江、江苏的中青年演员张娴、张继青等共五十余人，演出昆剧折子戏四十余出。

10月，江苏省苏昆剧团在苏州市成立。

11月17日，江苏省淮海剧团在清江市成立。

12月7日，江苏省淮剧团在南京市成立，团驻盐城。

12月上旬，文化部奖励十八个戏曲剧目，其中江苏省整理改编的传统剧目有扬剧《挑女婿》、锡剧《双推磨》、豫剧《穆桂英挂帅》。每个剧目的作者奖励一千元。

12月17日，江苏省和南京市文化局在南京联合主办"张桂轩舞台艺术生活七十三周年纪念"活动，表彰他对京剧事业的贡献。

12月20日，南京市实验京剧团成立。主要演员有赵荣琛等。

12月21日至23日，江苏省文化局、江苏省文联和南京市文化局在南京联合主办北方昆剧观摩演出，北昆演员韩世昌、白云生、侯玉山、侯永奎、马祥麟等演出《林冲夜奔》、《游园惊梦》、《单刀会》、《拾画叫画》等代表剧目。

是年，江苏省锡剧团演出的《庵堂相会》、《庵堂认母》由上海电影制片厂摄成电影。

是年，江苏省文化局拨给各地救济、安排民间艺人生活费七十四万元。

1957年

2月18日起，江苏省文化局在南京召开各专区、市文化局(处)长会议。副省长管文蔚出席讲话，强调贯彻执行党的"百花齐放，百家争鸣"、"推陈出新"的文艺方针。

3月，海门农村业余剧团以山歌小戏《淘米记》赴京参加文化部主办的全国农村业余文艺会演，获得好评。

3月到4月间，天津河北梆子剧团到南京市演出，剧目有新凤霞主演的《刘巧儿》等。

4月4日至30日，江苏省文化局在南京主办江苏省第一届戏曲观摩演出大会，有十七个剧种二百多个剧团的一千多名代表参加，共演出两年来创作、改编、整理的大小剧目九十四个（其中现代戏十一个），并进行评奖活动。文化部和上海市、广西省等省市派来观摩代表。

5月1日起，武汉市汉剧团在南京人民剧场演出，由陈伯华主演《宇宙锋》、《柜中缘》、《秦香莲》等剧目。

5月3日，《新华日报》就江苏省第一届戏曲观摩演出大会发表社论《繁荣戏曲事业的先决条件是"放"》。

5月6日，江苏省剧目工作委员会在南京成立。各地委员一百多人参加成立会议。会上公推吴白匋为主任委员。会议重点讨论了传统剧目的挖掘整理工作，原则上通过《关于剧目工作酬劳的暂行办法（草案）》。8月初，又选举各剧种的演员十三人为副主任委员：张桂轩（京剧）、徐艳琴（豫剧）、杨厚善（柳子戏）、王连中（四平调）、赵崇喜（柳琴戏）、商芳臣（越剧）、徐长山（淮剧）、谷广发（淮海戏）、崔东升（扬剧）、王嘉大（锡剧）、吴铁魂（滑话剧）、华荷生（苏昆剧）、陆连宝（沪剧）。此后各专区、市成立了剧目工作分会，各剧团建立了剧目工作小组。经几年努力，全省挖掘、搜集、记录、整理了近千万字资料。

5月下旬，河南省洛阳豫剧团马金凤等到南京演出《穆桂英挂帅》等剧目。

8月17日，江苏省人民委员会向各专区、市、县发出《关于调查处理区、乡基层干部对戏曲艺人留难事件的通知》，要求各地认真查处，并将处理情况向省报告。

9月10日至11月13日，江苏省剧目工作委员会在南京举办第一届编剧人员进修班，有十一个剧种的四十名编剧人员参加。在进修期间，修改完成或部分完成淮剧《急拿王兆》、锡剧《显应桥》、沪剧《王孝和》、京剧《血染台湾》等大、中、小型剧目四十五个。

9月16日至12月中旬，江苏省文化局举办第一期派团干部轮训班。

9月17日至21日，江苏省文化局在南京召开全省京剧团团长会议。21日成立了江苏省京剧专业工作者协会筹备委员会，推选张桂轩为筹备委员会主任，彭开国、姜金鸿、孙军大、孙德麟为副主任。

10月9日，江苏省文化局颁发《关于防止非法艺术表演团体及个人盲目流动演出的通知》。

12月10日至30日，江苏省文化局、江苏省文联和剧协江苏分会筹委会在南京联合主办中国话剧运动五十周年纪念演出大会。原定作为学术研究的江苏省滑话观摩演出，改为大会的组成部分。全省四个滑话剧团的一百六十九名演职员演出了十个剧目和九段独脚戏。文化部、中华全国文联、中国剧协以及上海、浙江、安徽、山东、河南等省、市派代表观摩演出。

12月11日，江苏省人民委员会向各专署、市、县发出《关于加强老艺人工作的指示》。

12月，江苏省剧目工作委员会开始编印《江苏戏曲资料丛刊》，内部发行。

是年，南京市剧目工作分会编《部分扬剧传统剧目目录》。

是年，江苏省锡剧协会在南京成立，王嘉大任主任，何枫、顾嘉生任副主任（1958年会址迁往无锡，由王嘉大、孙阿霓等主持会务）。

1958年

2月，经江苏省人民委员会批准，在江苏省戏剧训练班的基础上组建“江苏省戏曲学校”，王东藩为教务长兼教导室主任，主持学校工作，校址在南京市申家巷四十六号。

3月17日，文化部副部长钱俊瑞到南京，是日向江苏省暨南京市文艺界作报告，号召文艺工作实现大跃进。

3月至4月，江苏省剧目工作委员会制订本年“跃进”工作规划，要求全省挖掘传统剧目二千六百个，整理一千个；创作剧目五百个，审查五千个。

5月9日，江苏省文化局向各专区、市、县文化主管部门发出《关于抢救戏曲界老艺术家的表演艺术经验的规划》。

5月，江苏省京剧团首次赴北京演出，周恩来总理观看了《挑滑车》、《倩女离魂》。

7月初，江苏省锡剧团赴北京参加文化部主办的部分省市“现代题材戏曲联合公演”，演出《红色的种子》。并参加正在北京举行的世界文化名人关汉卿创作七百周年纪念演出周，于中华全国文联礼堂演出锡剧《救风尘》。

7月5日，江苏省文化局函复徐州市文化处，同意将徐州市柳琴实验剧团更名为江苏省柳琴剧团，仍由徐州市领导。

7月10日，徐州专员公署决定将徐州专区实验豫剧团更名为江苏省豫剧团，仍由专署领导，报江苏省文化局备案。

7月22日，常州市锡剧团在北京怀仁堂演出传统剧《红楼镜》。周恩来、朱德等党和国家领导人观看演出，和演职人员合影留念。周恩来总理接见演职员时，肯定此剧，并提出修改意见。次日，中央人民广播电台以《介绍一个优秀的民间职业剧团》为题，介绍剧团及报道这次演出的情况。

8月5日，海门县山歌剧团成立。

9月17日至11月29日，南京市越剧团赴福建前线慰问中国人民解放军，演出一百六十九场，观众达十三万九千人次。

9月，南京大学中国语言文学系戏曲研究室成立。陈中凡教授为室主任，陈瘦竹教授为副主任，成员有吴新雷、侯镜昶等。钱南扬到南大后，亦参加研究室工作。

10月1日，正在北京演出的南通市越剧团编剧孙大翔、主要演员筱白玉麟被邀登

上天安门观礼台，参加国庆典礼。14日，剧团在中华全国文联礼堂演出新编现代戏《老八路》，周恩来、朱德、陈毅等党和国家领导人观看演出，接见全体演职员。周恩来总理对剧团创作表现工人生活的现代戏予以鼓励，并合影留念。

10月，江苏省戏曲学校开学。首届新生一百一十四人，在目连戏，徽剧、昆剧、苏剧、扬剧、木偶戏等专业班学习。

11月8日至12月1日，江苏省文化局在南京召开江苏省剧团政治工作会议，有文化行政方面的代表和职业剧团的政治指导员、团长等一百九十人参加。会议通过鸣放提高识别香花毒草的能力；贯彻戏曲工作“两条腿”走路的方针；研究大放“文艺卫星”向建国十周年献礼的创作问题。会上，大部分专区、市的代表制订了“大放文艺卫星迎接国庆十周年的规划”。

11月16日至1959年1月，江苏省文化局在扬州举办扬州文化艺术学校，师生近六千人，学员有全省业余文艺骨干、部分专业剧团的学员及浙江省委托代训的青少年学员百余人。师资来自文化部所属文艺团体、院校下放江苏劳动锻炼的人员及江苏省扬剧团、锡剧团、歌舞团的全部或大部分演员。全校分为二部，第二部为戏剧部，有本省各地方剧种的戏曲班。

12月25日至1959年1月5日，江苏省文化局在南京主办江苏省第二届戏曲观摩演出大会，有七个专区的县属剧团和省扬州艺校，共十五个剧种(包括目连戏、柳子戏、徽剧)的五百多名代表参加，演出二十七场(包括公演)三十七个剧目(其中现代戏二十七个、新编历史剧一个，出新传统剧九个)，如京剧现代戏《火烧震东寺》、柳琴戏《相女婿》、淮海戏《姑嫂看画》等。福建、浙江、山东、上海等省市和《戏剧报》编辑部派来代表观摩。

是年，专业和业余剧作者被动员起来，创作了大量剧目。后省剧目工作委员会选编了其中一部分为《新剧百种》，在1958年至1960年间，陆续由江苏文艺出版社出版近三十种。

1959年

1月20日至2月2日，江苏省文化局在南京主办江苏省第三届戏曲观摩演出大会，有省属和十一个市属剧团的六百多名代表(分属十三个剧种)参加演出。共演十九场、四十二个大小剧目(其中包括戏曲现代戏十八个、整理的传统剧二十三个)，如现代戏的淮剧《一家人》、滑话剧《满意不满意》，整理的传统剧目扬剧《十二寡妇征西》、淮剧《金水桥》、淮海戏《樊梨花》，新编京剧《打乾隆》等。

1月30日，江苏省文化局批准南京市扬剧团并入江苏省扬剧团，并成立江苏省青年扬剧团，委托南京市代管。

4月初，江苏省锡剧团去上海为中共八届七中全会作专场演出，剧目有《救风尘》、

《嫁媳》、《三访桑园》。周恩来、陈云、贺龙等党的领导人观看演出，接见演职员，合影留念。

4月5日，全国人民代表大会代表田汉到南京视察工作。次日，江苏省暨南京市文化局联合召开戏曲界座谈会，向田汉汇报大跃进以来戏曲工作的成绩和存在问题，田汉作了在戏剧工作中坚持“两条腿走路”和“一盘棋”的讲话。

4月20日，《江苏戏曲》月刊创刊，主编周邨。

4月22日，江苏省人民委员会批准江苏省戏曲学校改建为江苏戏曲学院，设戏曲、曲艺两系。

4月，江苏省文化局调丰县柳子剧团到南京，委托江苏戏曲学院培训一年。

6月初至7月2日，文化部调无锡市锡剧团赴京汇报演出。8日，在中华全国文联礼堂首场演出《珍珠塔》，中共中央宣传部副部长胡乔木、周扬，文化部副部长钱俊瑞、陈克寒，以及茅盾、张庚、欧阳予倩、曹禺、阳翰笙、周巍峙等观看演出。19日，在国务院小礼堂演出，刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人及程潜、史良等观看了演出。后，又在公安部、文化部、中共中央党校礼堂各演一场。

7月12日至8月5日，以江苏省京剧团部分青年演员五十九人组成中国青年代表团艺术团，团长钱静人，副团长王平。7月12日，从北京出发，去奥地利首都维也纳，参加第七届世界青年与学生和平友谊联欢节。在“世界青年、学生和平友谊联欢文艺竞赛”中，获东方古典舞蹈金质奖章五枚。内周云霞、周云亮、张世兰、王正堃、赵云鹤等主演的《虹桥赠珠》一枚（集体），沈小梅、宗云兰主演的《游园》二枚，刘秀荣（中国戏曲学校实验京剧团演员）、万连奎主演的《春郊试马》二枚。

7月至8月，南通市人民委员会举行梅欧阁落成四十周年纪念大会，梅兰芳、欧阳予倩寄手书诗词条幅致谢；周信芳寄赠手书条幅祝贺。童芷苓、李玉茹、金素雯等率上海京剧院二团到南通祝贺演出。

8月6日至11月27日，参加世界青年与学生联欢节的中国青年代表团艺术团以“中国京剧团”名义到北欧的瑞典、挪威、芬兰、丹麦和冰岛五国的二十个城市访问演出，共演六十五场，剧目有《拾玉镯》、《虹桥赠珠》、《秋江》、《卧虎沟》、《双射雁》、《贵妃醉酒》等十九个，受到热烈欢迎。五国有九十一家报纸发表评介文章二百八十篇，刊登剧照、演员照片一百四十多帧。

8月15日，江苏省扬剧团赴京汇报演出。由省文化局副局长郑山尊领队，带去《百岁挂帅》、《恩仇记》、《白蛇传》等大小剧目八个。刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人观看了《百岁挂帅》，并予鼓励。10月，《百》剧由上海电影制片厂拍摄成影片。后，中国京剧院四团将《百》剧移植改编为京剧《杨门女将》。

9月，徐州市豫剧团并入江苏省豫剧团。

9月，苏州市戏曲研究室成立。顾笃璜为副主任，主持领导工作。该室以对具有地方特色的戏曲(如昆剧、苏剧、文明戏、滑稽戏)、曲艺(如评弹、宣卷)的资料进行抢救、挖掘、整理和研究为宗旨。

10月20日至12月28日，由江苏省京剧团、锡剧团、扬剧团、淮剧团部分演员组成的慰问新疆少数民族和支边人员演出团，赴新疆乌鲁木齐、哈密、巴里昆、伊犁、昌吉、阜康、米泉、奇台、吉木萨尔等地慰问演出。

11月下旬至1960年1月，江苏省文化局抽调全省二十个剧种(包括话剧、歌舞和曲艺)四十五个剧团的演职员二千三百五十名集中在南京汇报演出。选择较优秀的剧目八十五个(其中戏曲剧目八十三个)，由省内的编剧、导演、音乐、舞台美术等方面的专家组成的工作组进行加工。

12月中旬，江苏省戏曲学院柳子戏班(即丰县柳子剧团)和江苏省淮剧团演出柳子戏《抱妆盒》、淮剧《一家人》，招待到南京参观访问的全国人民代表大会常务委员会副委员长班禅额尔德尼·却吉坚赞和中国人民政治协商会议全国委员会副主席帕巴拉·格列朗杰。

12月，江苏省文化局决定镇江市越剧团和南京市越剧第二团合并，组建为江苏省青年越剧团，由南京市代管。

是年，中国戏剧家协会主编、江苏省文化局编辑的《中国地方戏曲集成·江苏省卷》上、下两册，由中国戏剧出版社出版。共收入中华人民共和国成立十年来整理改编和创作的十三个剧种的三十四个大、中、小型剧本。

1960年

1月，江苏省文化局决定调镇江市淮剧团去盐城，改为江苏省淮剧团第二团。

2月，丹阳县丹剧团正式成立。江苏又产生一个新剧种丹剧。

4月3日，中国戏剧家协会江苏分会成立，选举周邨为分会主席，沈西蒙、吴白匋、郑山尊、姚澄、张桂轩为副主席。

4月8日至24日，江苏省文化局在南京主办江苏省首届青年戏曲演员观摩演出大会，有十三个剧种的五百多名青年戏曲演员参加，共演十六场，大小剧目四十六个，其中传统戏二十个，现代戏二十个，新编历史戏六个，如现代戏有昆剧《活捉罗根元》、柳子戏《红姑娘》，新编历史戏有扬剧《义民册》，整理改编的传统戏有锡剧《张飞审瓜》、扬剧《瞎子算命》。

4月，江苏省文化局正式宣布，将江苏省豫剧团定名为江苏省梆子剧团。

5月10日，经中共江苏省委批准，江苏省锡剧团、江苏省扬剧团、江苏省苏昆剧团、江苏省淮剧团、江苏戏曲学院合并组成江苏省地方戏剧院(戏曲学院改为剧院训练部。江苏省剧目工作委员会亦并入，但经费单独由省文化局拨款，继续整理编印有关戏曲资

料);江苏省京剧团、南京市京剧团、南京市青年京剧团、扬州专区京剧团部分人员合并组成江苏省京剧院;江苏省话剧团、江苏省歌舞团合并组成江苏省歌舞话剧院。三剧院均设有演出、教学、研究三部。是日,三剧院在南京人民大会堂举行建院大会。

9月,江苏省京剧院、江苏省地方戏剧院、江苏省歌舞话剧院所属教学训练部合并,恢复江苏戏曲学院,下设京剧系、地方戏曲系和歌舞话剧系,以及编剧、导演班。共有十六个专业,其中地方戏曲系设有昆曲、锡剧、扬剧三个剧种的表演和音乐六个专业,京剧系设有表演和音乐两个专业。

10月6日,无锡市锡剧团专场演出《珍珠塔》,招待由陈毅副总理陪同到无锡访问的缅甸联邦国防军总参谋长奈温将军和夫人。

11月27日至12月2日,全国人民代表大会常务委员会副委员长班禅额尔德尼·却吉坚赞,由人大副委员长陈叔通等陪同,到苏州市、无锡市参观访问。在苏州观看了苏州市滑话剧团演出的《苏州二公差》;在无锡观看了无锡市锡剧团演出的《孟丽君》。

12月21日,江苏省地方戏剧院扬剧团演出《百岁挂帅》、淮剧团演员清唱淮调招待在周恩来总理、陈毅副总理和夫人陪同下到南京市访问的柬埔寨国家元首诺罗敦·西哈努克亲王和夫人,王位最高委员会副主席宾努亲王,首相福·波伦和第一副首相涅·刁龙等。

冬,淮剧艺术考定委员会在盐城成立。

1961年

4月,江苏省地方戏剧院将历年来汇集在省剧目工作委员会的全省各地收集挖掘出的各戏曲剧种传统戏藏本、艺人口述记录本、回忆录等各种戏曲资料数千种,先后分别铅印、油印以及未印的情况,编印成《江苏省戏曲资料印本概况》(这批已印和未印珍贵资料,于“文化大革命”中散失、损毁)。

5月中旬,越南社会主义共和国主席胡志明访问南京期间,江苏省地方戏剧院锡剧团、苏昆剧团及江苏省青年京剧团在人民剧场为胡志明主席七十寿辰举行祝寿演出。

5月20日至30日,文化部副部长徐光霄到南京了解剧团情况,召开各种座谈会,指出编剧、导演、演员等要提高思想修养和艺术水平。

10月7日至31日,江苏省文化局在南京举办江苏省锡剧观摩演出大会,有一百五十多名代表及王嘉大、王呆初,张乾大、过昭容、沈阿焕、李如祥等老艺人参加,演出二十二场(公演七场),有锡剧不同发展历史时期的剧目四十七个,并印发多种锡剧历史资料。会演期间,由十多位名演员在人民大会堂串演《珍珠塔》、《孟丽君》。会后组成江苏省锡剧著名演员巡回演出团到镇江、常州、无锡、苏州、戚墅堰等地演出。

10月15日,中国新闻社和香港华文影片公司派专人到无锡市,商讨拍摄无锡市锡剧院演出的《珍珠塔》、《孟丽君》两剧事宜。至次年10月,两剧戏曲片先后摄制完成,

向外发行。

10月下旬，南京市越剧团去长春电影制片厂摄制戏曲片《柳毅传书》。

10月，中共中央主席毛泽东到无锡视察。无锡市锡剧院在太湖饭店专场演出《珍珠塔》中的《赠塔》和《夸富》。演出后，毛泽东主席和演员一一握手，勉励他们演好地方戏。

11月初至1962年1月，江苏省文联和江苏省文化局在南京联合举办江苏省文化干部读书班，有专区、市文化行政干部，省属剧团编剧、导演、主要演员以及报刊编辑近六十人参加学习，为期三个月。该班以自学《中国文学发展史》为主，聘请南京高等院校教授按文学史分期作辅导报告。

12月初至1962年1月底，经江苏省文化局批准，江苏省淮海剧团到南京，由江苏戏曲学院组织表导演和剧目两个加工小组，帮助该团加工十个剧目。

是年至1962年，苏州市文化局先后邀请浙江宁波昆剧著名老艺人老生陈云发、高小华，四旦林根兰、王长寿，五旦周来贤，大面林云生，小面严德才等到苏州传艺。一年中，向昆剧“继”字辈、“承”字辈学员传授折子戏六十多出。

是年，扬州市扬剧改革委员会成立。

1962年

1月10日，荀慧生应江苏省文化局聘请到南京传艺，收宋长荣、董金凤、胡慧兰等三人为徒，在江苏省京剧院举行拜师议式。

2月21日至3月10日，江苏省文化局在南京主办江苏省扬剧观摩演出大会，有一百四十多名演员参加，共演十九场五十六个剧目(包括花鼓戏、香火戏和清曲剧目)。老艺人演出了花鼓戏、香火戏专场各一次。会演以挖掘传统剧目、研究发展扬剧艺术为主要目的。会演结束后，选择扬剧不同发展时期的部分代表性剧目，组成江苏省扬剧著名演员联合演出团，去镇江和苏北一些地区巡回演出。

3月6日，中国作家协会江苏分会和中国戏剧家协会江苏分会联合邀请历史文物研究专家沈从文，就中国戏曲中古代人物服装道具等问题作专题报告，省直属艺术表演团体和前线话剧团等舞台美术工作者二十余人参加报告会。

3月15日，上海京剧院院长周信芳在江苏省京剧院礼堂，向江苏省和南京市戏曲界和戏曲爱好者三百余人作《关于戏曲艺术问题》的学术报告。

4月起，江苏省文化局制订的调整机构、精减人员的方案，各地文化行政部门开始执行。至1963年上半年，全省四十个国营剧团中有二十一个剧团改为合作性质。

7月初，文化部副部长齐燕铭在无锡市召集部分专区、市、县文化行政部门负责人座谈关于剧团的领导管理问题。

8月8日，江苏省文化局和剧协江苏分会在南京联合主办“纪念梅兰芳逝世一周年”演出大会。

8月，江苏省地方戏剧院撤销。江苏省锡剧团、江苏省扬剧团、江苏省苏昆剧团和江苏省淮剧团恢复原建制。

9月，江苏戏曲学院改为江苏省戏剧学校。保留京剧、昆剧、锡剧、扬剧、话剧和编导专业。

9月至11月上旬，南通专区京剧院一团先后在湖北武汉、湖南长沙演出机关布景连台本戏《火烧红莲寺》，受到两省、市戏曲界的批评。《湖北日报》、《新湖南报》自9月11日起至11月4日，共发表文章十五篇。南通专署文教处急电召回该团，进行思想整顿。

10月，扬州专区扬剧团在上海人民大舞台演出反映农村现实斗争的大型剧目《夺印》。上海各报刊纷纷发表评论文章。省内外许多剧种移植上演（省内有十四个戏曲剧种七十七个剧团移植上演，1963年中演出二千九百五十六场）。

12月13日至24日，上海市、浙江省，江苏省和苏州市文化局联合在苏州市主办1962年苏、浙、沪三省（市）昆曲观摩演出大会。有两省一市三个代表团的演职员五百余名（包括学员一百八十多人）参加演出。共演十四场（其中俞振飞、言慧珠、十七位“传”字辈艺术家和浙江宁波老艺人示范演出六场；浙江永嘉、武义昆剧团演出一场；沪、浙、苏青年演员演出七场）。共演五十多出传统折子戏，三个新改编、移植的大型剧目。江苏省苏昆剧团的《活捉罗根元》为唯一的现代戏。大会后期，湘昆部分演员亦参加演出和观摩。原定沪、浙、苏和北昆观摩代表二百九十六人，实到观摩人员达五百四十四人，包括文化部和中国剧协等所属艺术院校、表演团体、出版部门以及江西、广东、河北、湖北、湖南、安徽、陕西、贵州等十多个省、市的戏剧专家、学者、戏剧工作者。会演结束时，上海市、浙江省、江苏省和苏州市文化局负责人孟波、王顾明、周邨、凡一等九人举行座谈并写成《上海、浙江、江苏三省（市）文化局长座谈会纪要》。《纪要》提出在苏州成立昆曲研究的常设机构，附属于苏州市戏曲研究室。大会结束后各剧团留下又演出五场。

12月，镇江市文化处组织戏曲音乐工作者，对镇江市扬剧团金运贵的唱腔进行录音、整理。后编成《金运贵唱腔选集》。

1963年

1月16日，吴晗在南京人民剧场向戏剧界、文学界和史学界一千多人作题为《历史·历史人物·历史剧》的学术报告。

2月27日，京剧表演艺术家张桂轩在南京逝世。

2月，江苏省剧目工作委员会和剧协江苏分会联合举办小型剧本征稿和评奖活动，以提倡和推动现代戏创作。至年底共收到二千八百六十四个小剧本。初选三十二个剧本分别推荐给《雨花》和江苏人民出版社发表和出版，另内部编印九册《小剧本选》，向全省推荐上演。

3月8日至27日，江苏省文化局在南京主办省属和南京市属部分地方戏剧团的戏

曲现代戏展览演出，共演出反映农村“阶级斗争”的大型剧目五个。其中除江苏省扬剧团的《女会计》外，其余四个剧目均根据《人民日报》上发表的通讯《老贺来到小耿家》改编。

6 月，江苏省锡剧团演出的《双珠凤》由上海天马电影制片厂和香港金声影业公司联合摄制成彩色锡剧片。11 月完成。

7 月 17 日，江苏省财政厅和文化局联合发出通知：关于剧团补助问题，省和专区、市级国营剧团的经费，原则上应当自给；集体所有制剧团经济上自负盈亏，亏损不予补助，盈余亦不上缴；个别历史悠久的稀有剧种，自负盈亏确有困难的，可予以适当补助。

8 月 16 日，《新华日报》发表了题为《多编现代戏，多演现代戏》的社论，指出“这是一项严肃的政治任务”。

1964 年

1 月初，江苏省剧目工作委员会恢复建制。年内全省七个专区、七个省属市中有六个专区、六个市先后成立剧目创作室，二个县成立创作组。省、专区(市)、县三级共有剧目工作机构十五个，专职人员六十六人。

2 月，苏州市滑稽剧团创作演出的《满意不满意》由长春电影制片厂摄制成电影。

6 月 5 日至 7 月 31 日，江苏省京剧代表团到北京参加文化部举办的全国京剧现代戏观摩演出大会。省京剧院演出大型剧目《耕耘初记》和小型剧目《再接鞭》。6 月 28 日晚，国务院总理周恩来、副总理陆定一、林枫等在北京市工人俱乐部观看《耕》剧，对该剧提出改进意见。并邀《耕》剧去国务院礼堂演出一场。

7 月 10 日至 8 月 7 日，江苏省文化局在南京主办 1964 年江苏省戏曲现代戏观摩演出大会，有九个剧种的代表、观摩代表以及非正式代表一千二百余人参加，共演出二十六个剧目，其中有两个革命历史题材的剧目，余均为反映社会主义革命和建设的题材，如《红花曲》、《大年夜》、《农家宝》、《借驴》、《姐妹行》等。中共江苏省委第一书记江渭清、中共中央华东局宣传部长夏征农在大会上讲话，号召戏曲工作者努力学习毛泽东文艺思想，改造世界观，将戏曲战线上的社会主义革命进行到底。会后，全省剧团贯彻大会精神，大演现代戏，古装戏、传统戏基本上停演。

9 月，中共江苏省委派出工作队进驻省文化局和所属各单位，进行文艺整风，开展社会主义教育运动。

10 月 13 日，江苏省财政厅和文化局联合发出《关于在我省演出的革命现代戏定期给予免征文化娱乐税的通知》，从 1964 年 11 月起执行。1966 年 12 月 31 日停止执行。

12 月 1 日，中共江苏省委宣传部召开文学艺术、社会科学部门负责人会议，布置关于开展《海瑞罢官》问题的讨论。决定召开学术讨论会，发动文艺界、史学界等撰文参加争鸣，并分工负责编印有关资料。

1965 年

1 月至 3 月，华东区戏曲现代戏调演在上海举行。江苏省代表团参加演出大型锡剧《红花曲》和一台小戏(锡剧《农家宝》、《大年夜》、《姐妹行》，淮海戏《借驴》)。受到好评。

2 月 8 日至 13 日，江苏省文化局召开直属剧院、团政治思想工作会议，有各单位率农村演出队的党总支、支部书记十人参加。会上听取工作汇报，并布置 1965 年的工作任务：剧目创作以写十五年、写阶级斗争、写先进人物、写先进思想为主，努力塑造无产阶级革命英雄人物，反映伟大的时代；各剧种一律上演现代戏；精简院团人员；特别强调文艺工作者的思想革命化和知识分子劳动化问题，以及创作、演出任务。

2 月 15 日至 3 月 10 日，江苏省文化局在南京主办 1965 年江苏省京剧革命现代戏观摩演出大会，有十二个代表队的六百六十多名代表参加，演出大小剧目十八个，如《江姐》、《黄海前哨》、《伏虎》等。大会结束后，编导三十余人留在南京，在大会剧目加工组领导下，以二十天的时间，对观摩演出中的十一个剧目进行再加工。

2 月 25 日，《海瑞罢官》的剧作者吴晗复信连云港市京剧团，分析了剧本的主题思想，表达了他对该团改编上演的支持。

2 月下旬，国务院副总理陈毅在南京观看江苏省苏昆剧团演出的昆剧现代戏《活捉罗根元》，中共江苏省委负责同志听取他对该剧的意见。

3 月 25 日，江苏省文化局发出《1965 年文化工作计划要点》，戏剧方面，贯彻 2 月省属剧院、团政治思想工作会议精神；要求各专区、市对剧团的撤、并、留，按各地党委意见办理；并规定地方戏剧团逐步缩减到每团五十人，京剧团每团六十人。

5 月 26 日至 6 月，华东区京剧现代戏观摩演出大会在上海举行。江苏省代表团演出大型剧目《江姐》、《伏虎》和一台小型剧目(《枫林渡》、《就是他》、《英姑》)。

7 月，无锡市锡剧团演出的《红花曲》由上海海燕电影制片厂摄制成彩色戏曲片。

8 月 14 日，《人民日报》发表《为农民演一辈戏——吴江县锡剧团坚持下乡十三年》一文，编辑部为此写了短评《做送戏下乡的有心人!》。

11 月 18 日，南京大学历史系和中文系联合召开座谈会批判《海瑞罢官》。

是年，全省剧团经过整顿，撤销十一个，合并四个，转为文工团的四个，精减人员二千七百余人，据十个专区、市的不完全统计，下放农村的占百分之九点三。

1966 年

2 月 10 日，江苏省文化局直属剧院、团开始思想整顿。3 月 15 日起开展“政治和业务关系问题”的大讨论。

7 月起，全省各类剧团参加无产阶级文化大革命，先后停止正常演出活动，仅在重大节日演出。

9 月 12 日起，《新华日报》连续发表文章，先后点名批判江苏省文化局局长周邨、副

局长吴白匋、郑山尊，以及一些经整理的传统剧目。

1967 年

3 月 10 日，江苏省军事管制委员会成立。文艺系统由军管会宣传组领导。

1968 年

3 月 23 日，江苏省革命委员会成立。文艺系统由革委会宣传组领导。

5 月 23 日，《新华日报》发表题为《在文艺界刮它一场十二级台风》的社论。

5 月 26 日，南京市越剧团著名演员竺水招因遭受迫害自杀。

10 月，江苏省直属剧院、团、省戏校，省属文博单位等和南京市属剧团一千余人，集中食宿在南京农学院，由驻江苏省和南京市文艺界工人、解放军毛泽东思想宣传队领导进行“斗批改”，“狠抓文艺战线两个阶级、两条路线的斗争”，“深挖隐藏在文艺界的一小撮阶级敌人”，大批编剧、主要演员和干部受到“批判”和“审查”，至 1969 年夏结束。

又，江苏省戏剧学校京剧、昆剧、锡剧三个专业的毕业生，全部分配至丹阳练湖农场和南通农场参加农业生产。

1969 年

11 月 23 日，江苏省革命委员会决定：江苏省戏剧学校和南京艺术学院、南京师范学院的音乐系、美术系合并，成立江苏省革命文艺学校，为中等专业学校，由工人、解放军毛泽东思想宣传队领导。

1970 年

1 月 1 日，镇江市扬剧团著名演员金运贵因身心遭受摧残，在寓所去世。

3 月，省属剧院、团演职员去桥头江苏省“五七”干校参加劳动。5 月起，有部分人员先后回南京排演和移植京剧“革命样板戏”。

3 月，江苏省苏昆剧团改为江苏省京剧团二团，排演“革命样板戏”，调往六合，委托六合专区领导。9 月，回南京驻江苏教育学院，后返回四条巷三十二号。

7 月，江苏省革命委员会宣传组在南京举办全省京剧团学习班，各京剧团派代表参加，总结和交流普及“样板戏”的经验。结束后，各专区、市亦举办此类学习班。

8 月，省属剧院、团深挖所谓“五·一六”反革命组织运动开始，大批演职员被隔离审查批斗，个别演员被迫害致死。

是年，中共中央 1967 年 2 月 25 日发出《关于文艺团体无产阶级文化大革命的决定》以来，江苏各地除京剧团外，一百一十七个地方戏曲剧团保留了三十个左右，大批演职员下放农村，或转业工厂、商店，少数改演京剧或转入文工团、毛泽东思想宣传队。

1971 年

2 月 27 日至 3 月 3 日，柬埔寨国家元首诺罗敦·西哈努克亲王和夫人，由中共中央军事委员会副主席叶剑英陪同访问南京。在此期间，观看了江苏省京剧团专场演出

的《沙家浜》。

6月8日，徐州市京剧团主要演员许翰英被迫害致死。

1972年

5月23日至6月4日，为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年，江苏省和南京市所属戏曲剧团演出“革命样板戏”，并试演《常青树下》、《炉火正红》、《螺号长鸣》等创作剧目。

10月，江苏省京剧二团仍改为江苏省苏昆剧团，由南京调往苏州，委托苏州市革命委员会领导。

11月，江苏省革命文艺学校更名为“南京艺术学院”，设戏剧系，有编导、话剧、舞台美术等专业，属大专性质。

1973年

1月8日至17日，江苏省专业剧团（扬州片）戏曲会演在扬州举行，有盐城、南通、扬州三个专区和南通市四个代表队参加，共演八台二十六个剧目。中共江苏省委宣传部和省革委会文化局派出十二人组成的观摩小组去扬州观看演出。

2月11日至21日，江苏省专业剧团（无锡片）戏曲会演在无锡市举行，有无锡市、苏州市、常州市、镇江专区、苏州专区等五个代表队参加，计演出七台二十三个剧目。中共江苏省委宣传部和省革委会文化局派去十四人组成的观摩小组观看演出。

2月26日至3月6日，江苏省专业剧团（徐州片）戏曲会演在徐州市举行，有徐州市、连云港市、徐州专区、淮阴专区等四个代表队参加，共演出七台二十四个剧目。中共江苏省委宣传部和省革委会文化局组成十三人观摩小组前往观看演出。

2月28日至3月20日，山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组到南京演出《奇》剧六场及“样板戏”折子戏三场，受到破格接待。

3月30日，江苏省革委会文化局创作组中美术创作人员全部调出，成立专业文学、戏剧创作组织，组长李进。

4月13日至29日，江苏省革委会文化局在南京主办江苏省专业剧团戏曲调演大会，有省直属剧团及各专区及、市代表团一千七百四十人参加，十一个剧种和曲艺共演出十八台剧（节）目，其中大型剧目九台，小型剧目五台，曲艺三台，歌舞一台。中央人民广播电台、人民文学出版社、中国唱片社等单位派来观摩代表。调演结束后，《小陈庄》、《胜利渠》等四台大戏、《江上明灯》等三个小戏在南京公演。

5月1日至8日，国务院文化组派李紫贵等五人小组到南京观看上月调演中的《菱口荡》、《海岛女民兵》、《常青草》等六个大型剧目（其中戏曲五个）和《追谷种》等三个小型剧目。

8月14日至9月7日，上海京剧院《龙江颂》剧组到南京演出《龙》剧七场、“样板

戏”折子戏二场，受到破格接待。

8月，由邓小平主持的重要军事会议在徐州市召开。会议期间，江苏省梆子剧团专场演出《海岛女民兵》，邓小平和八大军区司令观看演出。

1974年

5月23日，江苏省革委会文化局在南京人民大会堂召开纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十二周年大会，省直属文艺、文化单位一千四百余人参加，中共江苏省委负责人出席、讲话，号召文艺工作者“迎头痛击修正主义文艺黑线回潮”，“学习和捍卫革命样板戏”的“创作原则”。

10月16日至11月初，江苏省革委会文化局在镇江举办“革命样板戏”《杜鹃山》学习班，有全省大部分专区、市的十个戏曲剧团的二百一十九人(其中地方戏剧团四个、计五十六人，余为京剧团人员)参加，由江苏省京剧团《杜鹃山》剧组辅导学习。

10月24日至11月8日，江苏省革委会文化局在南京举办“革命样板戏”《平原作战》学习班，有部分专区、市的五个戏曲剧团九十八人(其中地方戏剧团三个、计五十五人，余为京剧团人员)参加，由江苏省京剧团《平原作战》剧组辅导学习。

11月17日至27日，江苏省革委会文化局在南京主办全省部分专业剧团文艺调演，有一千二百余人参加，演出剧(节)目十一台，其中地方戏曲移植“革命样板戏”三台，创作大型剧目三台、小戏一台。国务院文化组派五人观摩小组到南京观看演出。

1975年

3月28日至5月7日，江苏省革委会文化局在句容举办小戏创作学习班，有工人农民业余作者和专业剧作人员一百零四人参加创作或修改剧本，其中十八个小戏作为重点加工剧目。

6月16日至30日，文化部主办的1975年第三批全国部分省市自治区第一轮文艺调演在北京举行。江苏省代表团到京参加，演出一台五个移植为地方戏的“革命样板戏”折子戏：省淮海剧团的《龙江颂・闸上风云》、省苏昆剧团的昆剧《平原作战・鱼水深情》、省扬剧团的《红色娘子军・常青指路》、省锡剧团的《沙家浜・转移》、省淮剧团的《红灯记・刑场斗争》。

7月1日至14日，文化部主办的第二轮文艺调演在北京举行。江苏省代表团演出一台小戏：省锡剧团的《小闯将》、省淮海剧团的《入党》、省扬剧团的《青山红梅》。

7月15日至30日，文化部主办的第三轮文艺调演在北京举行。江苏代表团演出两台大型剧目，其中戏曲一台为省京剧团的《迎春岩》。

9月23日至10月20日，文化部调江苏省淮海剧团、苏昆剧团、扬剧团、锡剧团、淮剧团移植的五个“样板戏”折子戏（即参加文化部本年第一轮调演剧目）剧组到北京参加“庆祝中华人民共和国成立二十六周年文艺汇演”，共演十五场。中央电视台向

全国播映。

1976年

3月10日，江苏省革委会文化局召开“批判”大会，批判“党内那个不肯改悔的走资派”，“回击文艺界右倾翻案风”，直属文艺、文化单位一千余人参加大会。

7月27日至8月15日，江苏省革委会文化局在南京主办江苏省文艺创作剧（节）目调演，直属剧团和两市、六个专区的代表队参加，共演出戏剧、歌舞十一台，其中戏剧有五个大型剧目，十五个中小型剧目（包括话剧）。这是一次“与走资派作斗争”的剧目展览。

11月18日至12月6日，江苏省革委会文化局召开省属剧团编导人员和剧团负责人参加的戏剧创作座谈会，中心内容为：重新学习《在延安文艺座谈会上的讲话》；揭批“四人帮”在文艺方面的滔天罪行。会后，创作人员纷纷去农村、工厂体验生活。

1977年

3月15日至31日，江苏省革委会文化局在南京市召开全省戏剧创作会议。出席会议的有各专区、市文化局（处）负责人，省、专区、市、县专业和业余剧作者，部分演员代表以及南京高校有关专业的教师共二百三十余人。与会人员重新学习了《在延安文艺座谈会上的讲话》、《论十大关系》等著作，揭发批判“四人帮”所推行的阴谋文艺及其破坏党的文艺方针、政策、路线的罪行。在此基础上，讨论剧作者所带创作剧本；制订今后的创作规划。

7月20日至8月9日，江苏省革委会文化局在南京市召开第二次全省戏剧创作会议。出席会议的有各专区、市文化局(处)负责人，专业和业余剧作者近九十人。省属部分创作人员也参加了会议。会议分组讨论了各地新创作剧本五十六个(其中大戏二十一个，小戏三十五个)，提出修改意见，还对创作中一些问题开展研究和争鸣。

10月6日，南京艺术学院戏剧系划出，在南京市申家巷四十六号恢复江苏省戏剧学校原建制，分设京剧、昆剧、锡剧、扬剧、编导、舞台美术、歌舞、话剧等专业。

11月初，原驻苏州的江苏省苏昆剧团昆剧队部分演员调到南京，成立江苏省昆剧院，院址朝天宫四号；苏剧队改建为江苏省苏剧团(后更名为江苏省苏昆剧团)，仍驻苏州，委托苏州市革委会领导。

11月14日至12月7日，江苏省革委会文化局在南京主办江苏省专业文艺团体创作剧(节)目第二轮(戏剧)会演大会，省直属代表队和十四个专区、市的代表队以及观摩代表共二千二百余人参加，共演大、小剧目四十七个。文化部艺术局负责人吴雪等六人观看了部分剧目，并召开创作人员座谈会。会演中《报童之歌》、《金色的教鞭》等大小十个剧目获得好评。其中《金色的教鞭》、《“老戏迷”改戏》、《双送鞋》、《最听话的丫头》、《送鹅》等五个小型地方戏曲剧本，由文化部于1978年1月辑印一册，向全国推荐。不

久,《金色的教鞭》、《三亲家》摄制成电影(戏曲片)。

12月24日,江苏省昆剧院在南京上演昆剧《十五贯》(据浙江省昆苏剧团整理本)。为"文化大革命"后江苏省最早恢复上演的传统剧目。是日,《新华日报》发表题为《祝贺昆剧〈十五贯〉重新上演》的社论。

1978年

3月1日,中共江苏省委组织部口头通知,即日起,省革委会文化局创作组改为创作工作室。

3月11日至17日,江苏省革委会文化局在南京召开全省京剧创作题材规划会议,有各专区、市文化局(处)负责人和剧团的编剧出席,讨论了京剧创作的有关问题及创作规划和措施。

4月6日,中共江苏省革委会文化局党组召开直属文艺、文化单位负责人会议,布置落实干部政策工作。此后,各单位在"文化大革命"中受到冲击以及受迫害致死的人员,造成的冤假错案,先后得到平反,恢复名誉。

4月8日至20日,江苏省昆剧院邀请上海市、浙江省、湖南省以及本省昆剧专家、工作者、爱好者在南京举行昆剧座谈会,有文化部文学艺术研究所顾问马彦祥、昆剧艺术家俞振飞、"传"字辈和湘昆老演员以及三省一市的昆剧院、团的中青年演员共二百二十余人参加,座谈会边演出传统折子戏,边讨论,着重研究昆剧的继承和革新问题。期间,全国人大常委会副委员长谭震林观看了演出。4月16日,《新华日报》登载有关座谈会报道的同时,还发表了题为《让昆曲这朵兰花永飘芳香》的社论。

4月21日至29日,江苏省革委会文化局在南京召开计划财务工作会议,有各专区、市文化局(处)负责人和计财工作人员二十八人出席,会议除检查讨论财务问题外,还研究了剧团的建制和编制,老艺人生活安排以及妥善处理"文化大革命"期间文艺团体遗留问题等。

4月25至5月3日,江苏省革委会文化局在南京召开戏剧创作会议,有各专区、市文化局(处)负责人和专业剧作者七十人出席,会议讨论了创作中存在的问题,制订了迎接中华人民共和国建国三十周年的创作规划和措施。

5月20日,江苏省地方戏赴京汇报演出团,奉文化部选调,携带江苏省淮剧团的《金色的教鞭》、《双送鞋》,江浦县扬剧团的《最听话的丫头》,盱眙县黄梅戏剧团的《送鹅》,江宁县锡剧团的《三亲家》和苏州专区锡剧团的《"老戏迷"改戏》等六个小戏,去北京参加纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十六周年演出。中央电视台将演出向全国播映。

9月,江苏省戏剧学校实验京剧团在南京成立,团长朱志耀,副团长钟铭元。

10月27日至11月12日,江苏省革委会文化局在南京主办江苏省专业文艺团体

创作剧目会演大会，有十一个专区、市的八个剧种的代表九百八十人参加，共演了十七台大、小型剧目三十七个(其中戏曲十二台二十六个剧目)。11月8日，文化部政策研究室召开有理论工作者、剧作者、导演、演员十七人参加的座谈会，讨论了“文艺如何为新时期总任务服务”和“文艺与民主”等问题。

11月4日至5日，江苏省革委会文化局在南京召开全省艺术教育座谈会，有各专区、市文化局(处)分管艺术教育的负责人、南京艺术学院和省戏剧学校的负责人出席，会上反映了各地艺术教育的情况和存在的问题，研究了解决的办法。

1979年

1月4日至17日，江苏省革委会文化局在南京主办江苏省京剧创作剧目会演大会，有省、专区、市、县属的十二个剧团的代表及省内外观摩人员(包括北京、上海、四川、湖南等省市)计一千一百六十余人参加，共演了十二台十八个剧目(大、小型各九个)。《琵琶泪》、《血冤记》等剧目受到好评。

1月下旬，江苏省柳琴剧团的《小燕和大燕》(即《双飞燕》)，南京市越剧团的《报童之歌》两剧组赴京，参加文化部主办的庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出(第二轮)。中央电视台录像播映。

3月22日至4月22日，文化部调江苏省柳琴剧团随中央慰问团第四分团去广西宁明地区，对英勇反击越南侵略者胜利归来的中国人民子弟兵进行慰问演出，主要剧目有《小燕和大燕》、《补锅》、《喝面叶》等。

3月，江苏省革委会文化局创作工作室扩大为剧目工作室，下设剧目创作组、组织辅导组、理论研究组和行政组。不久，内部发行的《江苏戏曲丛刊》创刊，并开始筹备公开发行的《江苏戏曲》月刊。

11月20日至12月2日，受文化部委托，由江苏省革委会文化局、省戏剧学校筹办的全国戏曲专业(南方片)教材交流会议在南京召开，参加会议的有南方十四个省、市、自治区的十八所戏曲院校十五个剧种的代表和列席代表六十二人，讨论和交流了教材一百一十二种。

是年，江苏省淮剧团为迎接建国三十周年创作演出的《打碗记》等一台现代小戏，连满一百多场。《光明日报》以《一台现代小戏，轰动盐阜城乡》为题，报道了演出情况。

1980年

1月初，江苏省文化局剧目工作室在南京召开锡剧传统剧目挖掘、整理工作会议，有各地锡剧团的老艺人和编剧共十四人参加，从二百七十多个传统剧目中选出第一批十二个剧目先行整理，任务落实到人。

1月，《江苏戏曲》月刊复刊，主编为周邨。11月改名为《江苏戏剧》。

3月3日至13日，江苏省文化局剧目工作室在镇江召开扬剧传统剧目挖掘、整理

工作会议。有各地扬剧团老艺人和创作人员共二十三人出席，从排出的四百三十个传统剧目中选出第一批十一个剧目，采取老艺人与创作人员相结合的方式，进行整理加工。

4月8日，文化部在北京召开庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出给奖大会，江苏省柳琴剧团的《小燕和大燕》、南京市越剧团的《报童之歌》均获创作二等奖和演出二等奖，省文化局派员率两个剧团的代表去京出席大会。后，《小燕和大燕》由江苏电影制片厂摄制成戏曲片。

4月19日至23日，中国戏剧家协会江苏分会在南京召开第二次代表大会，选举周邨为主席，王平、吴白匋、杨正吾、张辉、张继青、姚澄、郑山尊、高秀英、梁冰、新艳秋和漠雁为副主席。

5月，剧协江苏分会《江苏戏剧通讯》创刊(内刊)。

6月6日至26日，江苏省文化局剧目工作室在南京召开现代戏创作会议，出席会议的有各专区、市负责剧目工作的人员和专业、业余剧作者近七十人。会议第一阶段讨论了各地新创作的大、小型剧本十七个；第二阶段就剧本创作中所涉及的有关创作思想和理论问题作了探讨。

8月15日，无锡市主办的首届太湖之春音乐会开幕。18日至21日，为锡剧流派(唱腔)专场，省内七个锡剧团的四十多位名演员和中青年演员应邀参加演唱。

10月13日起，南京大学中文系的美国留学生魏丽莎向省戏剧学校京剧教师沈小梅学习《贵妃醉酒》。

10月，文化部邀苏州市京剧团赴京演出，由胡芝风主演的《李慧娘》获得首都观众和戏剧界的好评。

11月25日至12月24日，江苏省文化局、江苏省文联、剧协江苏分会联合在南京主办江苏省1980年戏曲现代戏观摩演出大会，有十二个剧种(包括一个文工团)的近一千名代表参加，共演了十九台三十二个大、中、小型剧目。《我肯嫁给他》、《打碗记》、《一字值千金》等受到好评。文化部副部长周巍峙观看了一、二轮演出。全国文联、中国剧协、文化部文学艺术研究院和北京、上海等十多个省市以及《文艺报》、《人民戏剧》、《剧本》、《光明日报》、《文汇报》等八家报刊杂志编辑部派来观摩代表。《文艺报》编辑部代表召开了剧作者和理论工作者座谈会。中国剧协副主席陈白尘作了学术报告。

11月24日，剧协江苏分会舞台美术研究会在南京成立，会长周洛，后改名为江苏省舞台美术学会。

12月1日至9日，文化部在南京召开戏曲现代戏座谈会，有全国从五十年代起即坚持编演现代戏并作出贡献的八个戏曲院、团的代表二十余人参加。江苏省淮剧团、无锡市滑稽剧团、武进县锡剧团的负责人和编导以及剧协江苏分会、省剧目工作室等单位

的十余人列席了座谈会。

1981年

1月初,淮阴专区京剧团宋长荣主演的《红娘》由中央新闻纪录电影制片厂摄制成彩色舞台纪录片。

2月,江苏省昆剧院邀请分散于数省市的“传”字辈艺术家到南京录像,剧目有《白兔记·出猎》、《连环记·小宴、梳妆掷戟》、《浣纱记·寄子》、《荆钗记·参相》、《琵琶记·卖发》、《长生殿·惊变、酒楼》、《千钟禄·打车》、《绣襦记·卖兴、当巾、莲花》、《金不换·守岁》等。

3月17日至23日,《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》分编委会筹备会议在南京召开,由分编委会主任张庚主持,出席会议的有赵景深、王季思、马彦祥、郭汉城、俞振飞、马少波、刘静沅、孙浩然、钱南扬、徐朔方、吴白匋、龚啸岚、俞琳、梁冰、武俊达等二十余人,会议讨论了《戏曲卷》条目框架、撰稿人和有关问题。

3月20日,剧协江苏分会创办的原为三十二开本的不定期内部刊物《江苏戏剧通讯》改为对开四版一大张,每月一期。不久,公开发行。

3月,苏州市京剧团胡芝风主演的《李慧娘》由上海电影制片厂摄制成彩色遮幅式宽银幕戏曲片。此片在1982年4月21日获文化部1981年优秀电影奖。

6月,江苏省文化局在苏州召开为期二十四天的新编历史剧及话剧剧本讨论会,有来自全省的专业和业余剧作者三十七人参加,会上听取了专家的学术报告,联系创作实际进行理论探讨,并对各地所带剧本提出修改加工意见。

8月中旬至下旬,苏州市京剧团应邀去香港在新光大戏院演出,主要剧目有胡芝风主演的《李慧娘》、《百花公主》、《断桥》等,受到港、澳同胞的热烈欢迎。香港戏剧界、新闻界知名人士在各报发表消息、介绍、评论文章一百九十余篇和照片、速写多幅。我国对外文委特致电剧团,祝贺演出成功。

9月19日至26日,江苏省文化局在常熟县召开锡剧传统剧目座谈会,本省有关专区、市文化局(处)、剧目工作室和锡剧协会的负责人及上海、浙江、安徽三省、市锡剧团的代表参加,讨论研究《江苏地方传统戏剧目考略(锡剧部分)》编纂工作。

9月30日,经江苏省人民政府批准,江苏省京剧团和江苏省戏剧学校实验京剧团合并,恢复江苏省京剧院建制,院址仍在南京小火瓦巷二十号,赵沅任院长。是日举行建院大会。

10月10日,淮阴专区京剧团到北京演出,宋长荣主演的《红娘》受到首都观众和戏剧界的好评。

10月12日,江苏省淮剧团《打碗记》和阜宁县淮剧团《一字值千金》两剧组赴京参加文化部主办的全国部分省、市、自治区戏曲现代戏汇报演出。20日,全国人大常委会

副委员长彭冲至民族文化宫观看了演出。22日大会闭幕式上，两剧均荣获文化部授予的优秀演出奖奖状和奖金。

10月16日，江苏省戏剧学校受文化部委托举办的湖北、江西、浙江、安徽、山东、江苏六省戏曲导演进修班开班，学员四十人，为期半年。

11月1日至9日，由文化部、中国剧协、上海市文化局、剧协上海分会、浙江省文化局、剧协浙江分会、江苏省文化局、剧协江苏分会等八单位联合在苏州主办"昆曲(剧)传习所成立六十周年大会"，参加纪念活动的人数达一千二百五十七人。文化部副部长吴雪致开幕词，表彰了昆剧传习所和"传"字辈艺术家六十年来对昆剧事业所作出的贡献，并代表文化部授予仍健在的周传瑛等十六位"传"字辈演员纪念匾额。大会期间俞振飞和十四位"传"字辈演员联合示范演出两台折子戏，两省一市昆剧院、团和江苏省戏剧学校学员汇报演出新编历史戏、现代戏和经过整理的传统戏；开展了学术研究活动，确定按"统一规划，分散继承，集中汇报"的方针抢救遗产，振兴昆剧。

11月5日，即纪念昆剧传习所成立六十周年纪念活动期间，苏州市戏剧工作者协会和苏州市戏曲研究室联合创办的昆剧历史陈列馆正式开馆。

11月上旬，中国戏曲现代戏研究会吸收江苏省淮剧团为团体会员。

11月12日，江苏省滑稽戏工作者协会在苏州成立。聘陈白尘、郑山尊为名誉会长，选举方笑笑为会长。

1982年

1月5日，江苏省文化局向省属剧院、团发出《关于繁荣我省戏剧剧目创作的若干规定》，并发至各专区、市、县文化主管部门参考执行。

1月11日至13日，江苏省锡剧协会在无锡市召开第二次会员代表大会，会上成立了江苏省锡剧艺术研究会，选举何枫为会长；决定为振兴锡剧，举办锡剧节；建议与上海、浙江联合举办两省一市滩簧联合会演。

2月15日至19日，苏州市文联、文化局联合举办"张幻尔同志诞辰七十周年纪念演出活动"，表彰他对滑稽戏发展所作的贡献。

3月3日，南京艺术学院音乐系举办的首届戏曲音乐设计进修班开班，共招收昆、锡、扬、淮、山歌等五个剧种的十三名学员，进修期为一年半。

3月16日至24日，江苏省文化局、剧协江苏分会联合在南京召开江苏省戏剧创作会议，参加会议的有各专区、市剧目工作负责人、专业和业余剧作者一百六十六人，会议讨论了把江苏的戏剧创作搞上去和剧作者深入生活的问题，并邀请省农委、经委、团委、公检法等单位的人员，介绍可供创作的题材。各地还修订了深入生活和创作规划。会议结束前，中共江苏省委常委、副省长汪海粟代表省委和省政府号召剧作者："在坚持四项基本原则的基础上，解放思想，放开手脚，深入生活，大胆创作"，并提出对于组织领导创

作有显著成绩的人员，设立“伯乐奖”。《文学报》、《文汇报》和《人民日报》先后报道了这个消息。

4月，中国戏剧家协会江苏分会、江苏省锡剧研究会和剧协上海分会在嘉定县联合召开滩簧戏讨论会。

5月上旬，无锡市滑稽剧团创作演出的《我肯嫁给他》、江苏省淮剧团的《打碗记》、江苏省淮海剧团的《十里香》三个现代戏剧本，荣获文化部和中国剧协授予的“1980——1981全国优秀剧本奖”。

5月13日至23日，江苏省文化局和剧协江苏分会联合在南京主办江苏省1982年新剧目（第一轮）调演，共演出四台大、小八个剧目，其中戏曲三台，大型剧目二个，小型剧目三个。

5月25日至6月3日，文化部、上海市文化局、浙江省文化局、江苏省文化局、苏州市文化局联合在苏州市主办1982年江、浙、沪两省一市昆剧会演大会，参加演出和观摩的人员达一千四百零九人，其中演职员三百六十余人；党政宣传、文化领导，评委、专家、特邀代表以及日本、美国、法国、瑞士等四国的昆剧研究和爱好者计一百七十八人；来自全国二十四个省、市、自治区的文学艺术界、四十三个文艺团体和三十五个新闻单位的观摩人员达一千人。共演出三台大戏、十台三十四个折子戏；南、北昆老一辈艺术家俞振飞、郑传鉴、侯玉山、马祥麟等作了示范演出。大会组织了各种学术活动，张庚、王朝闻等作了学术报告。文化部领导人邀请参加观摩的各地文化局、文联、剧协负责人和艺术团体的主要演员，就戏曲的“推陈出新”问题分别举行了座谈。闭幕式上，文化部副部长吴雪代表文化部授予江苏省昆剧院、浙江省昆剧团和上海昆剧团“继承革新”奖状，授予十六位“传”字辈艺术家荣誉奖状。

6月23日至7月4日，江苏省文化局和剧协江苏分会联合在南京召开江苏省戏剧剧本讨论会，各专区、市负责剧目工作的人员和专业、业余剧作者七十余人参加讨论，交流了创作经验，分组讨论了大小型戏曲剧本十二个。会议邀请吴祖光等剧作家、戏剧理论家作了学术报告和当代外国戏剧介绍。邀请海关、团委、公安部门的人员介绍经济领域中的斗争情况和青少年教育问题，以开拓创作题材。

7月26日至31日，江苏省文化局在南京召开全省艺术教育和文化干部轮训班座谈会。关于艺术教育，着重讨论了加强领导、合理布局、控制招生、提高质量以及青年演员的培训问题。

8月初，江苏省文化局、剧协江苏分会联合设立江苏省戏剧创作“百花奖”，并商定评选委员会，王平为主任，梁冰等为委员。省文化局同时设立江苏省戏剧创作“伯乐奖”，并公布了两奖《条例》。

8月7日至16日，江苏省昆剧院在南京主办《痴梦》学习班，由张继青主教，有来自

北京、陕西、湖北、安徽和江苏等五省、市的京剧、秦腔、汉剧、徽剧、扬剧、锡剧、淮剧、淮海戏等八个剧种的四十三名演员和音乐工作者参加学习。

9月23日，江苏省淮海戏研究会在清江市成立。

10月3日，江苏省昆剧研究会在南京成立。聘请匡亚明、汪海粟为名誉会长；选举周邨为会长，王守泰、董昌达、顾笃璜为副会长，郑山尊为顾问。全国文联副主席俞振飞、浙江省昆剧团团长周传瑛以及中共江苏省委宣传部、省文化局、剧协江苏分会的负责人应邀出席大会，并讲了话。

10月4日至6日，江苏省文化局、剧协江苏分会、省哲学社会科学联合会、省昆剧研究会联合在南京主办"纪念汤显祖逝世三百六十六周年"活动，文学、哲学、昆剧研究和戏剧工作者三百余人参加了纪念会，徐朔方教授作了学术报告。还观看了省昆剧院的纪念演出。

10月27日至11月15日，应意大利威尼斯市市长的邀请，由苏州市京剧团、评弹团和省昆剧院部分演职员组成的苏州市戏曲团到意大利的威尼斯、佛罗伦萨和那不勒斯三城市进行友好访问演出，张继青主演昆剧《痴梦》、《游园》，胡芝风主演京剧《李慧娘》。意大利国家电视台、各市电视台、意中友协等都摄制了电视或录像播映；意大利国内十多家主要报纸发表了数十篇报道和评论文章以及大量照片，评论称张继青和胡芝风为"震动欧洲"的"两颗闪耀着的明星"。

11月24日至12月14日，江苏省文化局和剧协江苏分会联合在南京主办江苏省1982年新剧目(第二轮)调演，六个剧种的代表和上海、安徽、湖北、陕西、青海等省、市的观摩代表一千四百余人参加。调演剧目十二个(其中戏曲九个，话剧三个)，征求意见剧目一个(话剧)，展览演出剧目一个(戏曲)，共十四个大型剧目。在十个大型戏曲剧目中有六个现代戏、三个历史戏、一个整理出新的传统戏。

12月20日起，江苏省文化局在南京主办江苏省直属剧院、团1982年新剧(节)目汇报演出，有八个剧、曲种的代表和观摩人员一千四百余人参加了开幕式，调演将在1983年结束。

12月31日，省戏剧"百花奖"评选委员会对1982年两轮新剧目调演中的剧目评选结束。苏州市滑稽剧团的《小小得月楼》、常州市锡剧团的《红楼夜审》和江苏省淮剧团的《离婚记》等三个剧目获首届"百花奖"的优秀演出奖。发奖大会将于1983年举行。

剧种表

剧种名称	别名	所唱腔调	形成或传入		流布		附注
			时间	地点	省内	省外	
昆剧	昆腔 昆曲	昆山腔	元末明初。明嘉靖、隆庆年间，魏良辅、梁辰鱼等人对昆山腔音乐进行了较大的革新	昆山 太仓	全省	除东北三省、西藏、内蒙、甘肃以外的全国大多数省份	
锡剧	常州滩簧、无锡滩簧、常锡文戏、苏锡文戏	簧调、大陆板、铃铃调等	清道光年间	常州 无锡	苏南地区及苏北的南通、盐城、扬州	上海、浙江嘉兴县、安徽郎溪县等地	
扬剧	维扬大班、维扬文戏、维扬戏	梳妆台 剪剪花 补缸等	民国初年	镇江 扬州	扬州、 镇江、 南京	上海、安徽来安、天长等县	
淮剧	香火戏、 江淮戏、 淮戏	淮调、 拉调、 自由调	清同治年间	盐城 阜宁 淮阴 淮安 宝应	盐城 淮阴 扬州 镇江等地区	上海	
淮海戏	淮海小戏、拉后腔（拉魂腔）	拉魂腔 （东路）	清道光年间	海州 灌云 沭阳	淮阴、连云港等地区		

续表一

剧种名称	别名	所唱腔调	形成或传入		流布		附注
			时间	地点	省内	省外	
柳琴戏	拉魂腔	拉魂腔（北路）	清咸丰年间	新沂邳县	徐州、连云港等地	山东滕县、枣庄、临沂等县	
江苏梆子	梆子戏、秦腔、豫剧、徐州梆子	梆子腔（以〔慢板〕〔二八〕〔非板〕等板式为主）	清初传入	徐州地区丰县、沛县等县	徐州地区		本省最早梆子演员有名可考者在清乾隆年间
苏剧	南词苏滩	太平调、弦索调、流水板等	明末清初	苏州	苏州	上海	现只有江苏省苏昆剧团苏剧队
海门山歌剧		山歌调对花调	1956年	海门县	海门县、启东县	上海的奉贤、崇明县	只有海门县山歌剧团
通剧	僮子戏	七字调十字调	本世纪三十年代	南通地区	南通地区		现只有半农半艺团、队和业余演出
丹剧	啷当戏	啷当调	1959年	丹阳县	丹阳县、句容县、镇江市		只有丹阳县丹剧团

剧种名称	别名	所唱腔调	形成或传入		流布		附注
			时间	地点	省内	省外	
滑稽戏	通俗话剧、什景歌剧、武侠滑稽、滑稽话剧、方言话剧、喜剧	民间小调、各地方戏常用曲调、中外歌曲和乐曲	民国初	苏州 无锡 常州 上海	苏州 无锡 常州 南京	上海 杭州	
海州童子戏	啲大嗨、大戏	童子调 出关调 啲大嗨 满台腔	清初	海州	海州		
丁丁腔		八句腔、平韵、发腔对口、腰鼓钗等	清中叶	铜山县	徐州地区		只有业余演出
洪山戏	香僮子戏	七字韵 十字韵	清末	六合县	六合县、仪征县	安徽的来安县、天长县	本世纪五十年代初消失
淮洪戏	淮洪调	鸳鸯句 穿心子 数落 凤阳歌 魏调	1958年	宿迁县	淮阴地区		仅在1958年9月宿迁县成立过县淮洪剧团，六十年代中期即解散
高淳阳腔目连戏	阳腔目连戏、阳腔目连		明中叶传入	高淳县	高淳、溧水、溧阳等县	皖南	从未有过专业剧团，1958年江苏省戏曲学校设过目连戏班

续表三

剧种名称	别名	所唱腔调	形成或传入		流　布		附注
			时间	地点	省内	省外	
徽剧			清初传入	高淳扬州	高淳、扬州、南通、盐城等地区		本世纪三十年代后已渐转为京剧，1958年江苏省戏曲学校曾设徽剧班
京剧			清末传入		全省		
越剧			民国二十三年传入	苏州	苏州、南京、无锡、常州、扬州、淮阴、南通		
沪剧			本世纪四十年代传入	苏州	苏州无锡常州		
黄梅戏			本世纪三、四十年代传入	淮阴地区	淮阴地区		只有盱眙县黄梅戏剧团
柳子戏			清中叶传入	徐州地区	徐州地区		1956年9月有丰县柳子剧团，1961年4月改为徐州专区柳子剧团，1965年4月解散
吕剧			本世纪六十年代初传入	东海县	连云港淮阴一带		现只有东海县吕剧团

志　　略

剧　　种

昆剧　以昆山腔为主要声腔，历史上曾长期称之为“昆腔”、“昆曲”。又有“吴歌”、“吴音”、“吴歈”等别称。至本世纪初，始有“昆剧”之称。

元、明易代之际，昆山（辖今昆山、太仓两地）境内，已流行一种以当地方音为基础的南曲，称“昆山腔”。明周玄炜《泾林续记》记载：朱元璋曾召见昆山老人周寿谊，并问：“闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否？”魏良辅《南词引正》也说：“国初有昆山腔之称。”据祝允明（卒于嘉靖五年）《猥谈》记载，昆山腔是南戏的四大声腔之一，表明至迟在嘉靖前昆山腔已成为一种戏曲声腔。

约至嘉靖初叶，太仓唱曲名家魏良辅，原习北曲，因“绌于北人王友山，退而缕心南曲”，那时，南曲“率平直无意致”（清余怀《寄畅园闻歌记》），遂发愤变革。太仓自元代起即有驻军戍守，至明代亦然。西关驻军尚武，南关驻军善曲。因“内外兵民，糅居岁久”（《太仓州志》卷十），为兵民艺术交往提供了机会。南关驻军中有“户侯”过云适，是善南曲的老曲家。据明张大复《梅花草堂笔谈》卷十二记载：魏良辅亦“居太仓之南关”，因而得以结识过云适。良辅自谓不如过氏，“每有得，必往咨焉。过称善乃行。不，即反复数交勿厌”。其后魏良辅又结识了善北曲的“戍卒”张野塘（河北人，以罪发苏州太仓卫），野塘自此“并习南曲，更定弦索音节，使之与南音相近；并改三弦式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子”（明宋直方《琐闻录》），成为魏良辅改革昆山腔的助手。此外，魏良辅还与苏州洞箫名手张梅谷、昆山著名笛师谢林泉交往，共同研讨曲律。另有陆九畴、陶九官、邓全拙、朱南川、张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎、周梦山等，或“与良辅游”，或“与良辅角”，或“竞相附和”，或“争师事之”（参见《梅花草堂笔谈》、《寄畅园闻歌记》），形成一个革新昆山腔的群体，经多年共同努力，在原昆山腔基础上，兼收南北曲之长，创为“水磨调”。“水磨调”使北曲、南曲都昆曲化，又保持了各自原有的特点：北曲仍为七声音阶，以“雄劲悲壮”见长；南曲仍为五声音阶，以“委婉清扬”取胜。两种既统一和谐，又“曲有两不杂”（魏良辅《曲律》）。革新过的昆山腔在曲调和行腔方面，由“平直无意致”变为“流丽悠远”（明徐渭《南词叙录》），“启口轻圆，收音纯细”，“声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀”（明沈宠绥《度曲须知》），“取字齿唇间，跌换巧掇，恒以深邈助其凄唳”（《寄畅园闻歌记》）。“水磨调”正声观念强烈，“其排腔、配拍、榷字、厘音，皆属上乘”（《度曲须知》）。

魏良辅等人对昆山腔的改革，大体在魏良辅《南词引正》成书的嘉靖二十六年，曹含斋（名大章）为其作“跋”时已大有成就，并为世人所瞩目。曹含斋在“跋”中云：“水磨调”“情正而调逸，思深而言婉，吾士夫咸尚之。”十余年后，徐渭在嘉靖三十八年成书的《南词叙录》中说：“今昆山以笛、管、笙、琵按节而唱南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。”后沈宠绥在《弦索辨讹》中也记道：“嘉隆间，昆山有魏良辅者，乃渐改旧习，始备众乐器而剧场大成。”表明魏良辅等人不仅在曲调、行腔，而且在配备乐器以改昆山腔徒歌旧习方面也取得同样成就。

那时改革中的昆山腔“止行于吴中”，而且只是清曲，“如宋之嘌唱”（《南词叙录》）。至嘉靖末，魏良辅因改革昆山腔的诸多成就而被尊为“立昆之宗”，名声大振，一时间从其学者众多。与魏良辅共同革新昆山腔的著名唱家中，有的即是其学生，也有与其并起者，如苏州邓全拙，明潘之恒说他“在郡为吴腔”，为昆山腔新声之一支派，并“亲授七人，皆能少变而自立”（《鸾啸小品》卷三《曲派》）。

在众多昆山腔名家中，有昆山人梁辰鱼，“得魏良辅之传，转喉发音，声出金石”。其为人“风流豪举”，“营华屋招徕四方奇杰之彦”，为一时之名士（《昆新两县续修合志》卷三十）。梁辰鱼与曲师郑思笠、唐小虞、陈梅泉五、七人精研音理，致力于昆山腔新声的完善和推广。他“考订元剧，自翻新调”，所作散曲《江东白苎》和传奇《浣纱记》，传播于豪绅贵戚与乡里之间。隆庆年间创“南马头曲”的张新、赵瞻云、雷敷民等人，“其实禀律于梁”，对昆山腔的发展起过积极作用（参见《梅花草堂笔谈》、焦循《剧说》引《蜗亭杂订》）。梁辰鱼的《浣纱记》以昆山腔新声演唱。迄今为止，一般认为，以昆山腔新声写戏是始于《浣纱记》。万历初年刊刻的《八能奏锦》所收昆山腔传奇本尚有《狮吼记》（汪廷讷）、《红拂记》（张凤翼）、《玉簪记》（高濂）等，与《浣纱记》为同时期作品。《浣纱记》和这些传奇的上演，使昆山腔新声走上剧坛，发展成为戏曲的一个剧种。

苏州自宋至明均系南方经济重镇，文化发达，苏、松两府文人向以苏州为活动中心。太仓、昆山均为苏州府辖地，昆剧一经产生，文人骚客靡然从好，苏州亦便成为昆剧的活动中心。隆庆、万历年间，一些文人士子因酷爱昆山腔新声而为昆山腔写新剧，或改南戏旧本为昆唱，蔚然成风。这期间，首先是传奇作家迭起，苏州张凤翼除《红拂记》外，尚有《祝发记》、《窃符记》、《虎符记》、《灌园记》、《扊扅记》，合称《阳春六集》，以《红拂记》流传最广，《虎符记》成就最高。吴江沈璟，亦是嘉靖至万历间人，壮年辞官，日选优伶，令演戏曲。所著《属玉堂传奇》十七种，以《义侠记》影响最大。明吕天成说此剧一出，“吴下竞演之矣”（《曲品》卷下）。他的《坠钗记》中《冥勘》一折向为昆班净色常演剧目。沈璟还是一位重要的曲论家，可惜曲论大多不存，仅存《南九宫十三调曲谱》，讲求格律，注重本色，对当时及后世均有较大影响。此外尚有吴江顾大典，著《清音阁传奇》四种，其中《青衫记》成就较高。太仓王世贞，作有传奇《鸣凤记》（一说其门人所作），抨击严嵩父子，为明代时事剧的开山作品。另著

有《艺苑卮言》八卷、附录二卷，其中多有论曲之言，且不乏独到见解，在明代就被人辑为《曲藻》，是我国戏曲论著中一部具有重要价值的作品。长洲甫里（今吴县甪直）许自昌，作传奇七种，今存《水浒记》、《桔浦记》两种，以《水浒记》著名。常熟徐复祚，作传奇四种，今存《宵光剑》、《红梨记》、《投梭记》三种。

自昆山腔兴起后，除改南戏为昆唱、为昆山腔创作新戏外，也将金元以来的许多北杂剧略加改订，使之"昆腔化"，如《货郎旦》、《昊天塔》、《单刀会》、《两世姻缘》、《西游记》（即《慈悲愿》）、《风云会》、《东窗事犯》等。此外一些作家适应南曲逐渐取代北曲、昆山腔风靡一时的趋势，在杂剧创作中不囿于旧法陈规而插用乃至全用南曲，时称"南杂剧"（见明胡文焕《群音类选》卷二十六《高唐记》）。南杂剧创作较早有浙江徐渭的《四声猿》和安徽汪道昆的《大雅堂杂剧》，皆为昆唱。在江苏，至万历年间有太仓王衡，作有杂剧《没奈何》、《真傀儡》、《郁轮袍》、《再生缘》、《裴谌和合》五种，明沈德符《顾曲杂言》称赞他的杂剧"大得金元本色，可称一时独步"。常熟徐复祚也作有杂剧《一文钱》。王、徐二位的杂剧也是以昆山腔演唱的南杂剧。

由于兼容了部分北杂剧剧目，此时期昆剧的脚色行当，除沿袭南戏外，还继承了北杂剧的末、旦、净三大类及其增以副脚色（即小末、小旦、小净）的分行方法。

万历年间，苏州一带官绅富豪蓄养家庭昆班形成风气，有财势者大多备有家班，以为迎宾送客之用，即有财而无势者也以蓄养家班装点门面。但也有精通音律的文人雅士，其蓄养家班纯出于对戏曲的爱好。后者如沈璟家班、顾大典家班，均以演自撰剧本为主。而万历年间的太平宰相申时行家班，吴县万历间进士范长白家班则只能以演当时名剧为主。申班擅演《鲛绡记》，范班擅演《祝发记》，因此人称"申鲛绡"、"范祝发"。常熟钱岱家班，有女教习两人，女伶十三人，常演《西厢记》、《浣纱记》、《牡丹亭》等十本大戏；万历末常熟徐锡允家蓄童伶，亲自按拍授戏，演剧之妙，冠一邑之首；长洲甫里许自昌家班，常在梅花墅演剧，许自撰乐府新声，度曲以酬宾客。

此时苏州民间职业昆班也迅速发展，张瀚《松窗梦语》卷七记述自昆山腔新声流行后，二三十年间（嘉靖末万历初）"乐为俳优"，"衣食于此者不知几千人矣"。这些戏班除在苏州演出外，还向附近地区流动。如万历时上海人潘允端《玉华堂日记》就有当时许多"吴门梨园"到上海演出的记载。同时的松江人范濂《云间据目抄》也载：当时"苏人鬻身学戏者甚众，又有女旦、女生，插班射利，而本地戏子，十无二三矣"。

上述魏良辅改革昆山腔是从清唱入手，其同道也都是清唱家。当昆山腔新声走上舞台后，这一传统并未因此消歇，且自嘉靖末起，随着昆山腔新声的流行，清唱（包括散曲和剧曲）之风日甚一日。不仅士大夫阶层如是，即便一般城镇市民将昆山腔新声作为时曲歌唱，若痴若狂。万历年间，每年一度的中秋虎丘曲会，是清唱家一显身手的所在，也是成千成万清唱爱好者必至的去处。"每至是日，倾城阖户，连臂而至。衣冠士女，下迨蔀屋，莫不靓妆

丽服，重茵累席，置酒交衢间，从千人石上至山门，栉比如鳞，檀板丘积……，唱者千百……。”（《袁中郎全集》卷二《虎丘记》）曲会实为曲赛，“次第竞所长，唯最后一人为最善”（《寄畅园闻歌记》张潮跋）。这一活动之盛，也吸引了许多外地昆曲爱好者，如浙江嘉兴一屠姓官绅，曾于某年中秋之夜，率领家班，来虎丘千人石上演出浙江卜世臣新作《冬青记》传奇。

万历年间，苏州地区各地清曲唱家众多，除前期有上文提及的魏良辅、邓全拙之传人外，后期有顾靖甫、顾茂仁、钮少雅等。

自昆山腔新声崛起，以苏州为中心，首先在三吴地区得以流播。无锡距苏州甚近，昆山腔新声风行其地甚早。其始有唱家潘荆南，得魏良辅真传，在魏氏门人中唯他“独精其技”（《寄畅园闻歌记》），并开启昆曲的梁溪派。万历年间又有安抝吉，“能歌南曲，自云受之昆山卫（魏）良辅，分刌节度，累黍不差”（冯舒《默庵遗稿》卷一《感旧诗一首赠钱大履》序）。工部主事邹迪光，以吏议罢归后，蓄养家班，有优童数十，极一时之选。其时昆山腔新声传至上海后，也形成自己的风格，潘之恒说：“无锡媚而繁，吴江柔而淆，上海劲而疏。”（《鸾啸小品》卷二《叙曲》）

万历年间，昆山腔在吴中已形成“曲之擅于吴，莫与竞矣”（《鸾啸小品》卷三《曲派》）的优势，于是迅速向四面八方流播，“毘陵（今常州）以北达于江，嘉禾（今浙江嘉兴）以南滨于浙”（《鸾啸小品》卷二《叙曲》）。即便长江以北一些地区也“竞效吴腔”，如扬州即有汪季玄家班，“所未能胜吴歈者一间耳”（《鸾啸小品》卷三《广陵散二则》序）；陆弼，作有传奇《存孤记》。又如通州连僧人做佛事也学唱昆山腔。外地人不远千里携重金来苏州聘请唱家、戏班或购置优童。

三吴之外，昆剧之盛当推南京。南京于明永乐后为“留都”，依然保持了庞大的“五府六部”，多为闲职，文人学士有暇于文事，声色之娱亦甚。当昆山腔传入后，“较海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息，士大夫禀心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篪击缶，甚且厌而唾之矣”（明顾起元《客座赘语》卷九）。

万历十二年（1584），汤显祖来南京，约于万历十五年在太常寺博士任上写成《紫钗记》，万历十九年离南京，七年后写成《牡丹亭》，不久即在南京演出。时潘之恒、臧晋叔均在南京，都曾见到该剧的演出。其后，连演十年不衰。当时南京观剧也成风气，袁中道《游居柿录》记述：“（万历十四年）江陵闽藩理李太和见招，遍觅名戏，得沈周班，演武松《义侠记》。”潘之恒曾记述一个昆剧迷，为一睹著名昆伶杨美的演技，不顾家禁之严，“过子夜，俟翁媪安寝，启户而出得一见其长，潜迹而去”（《鸾啸小品》卷二《初艳》）。

这一时期，南京昆剧优秀演员甚多，仅潘之恒在南京写下的大量剧评中提及的即有三十多位，其中多为秦淮曲院中名姬。她们虽是“倡兼优”者，但颇精于戏曲，且多数以串演昆剧为胜。如上述杨美演《窃符》，“其行若翔，受梏时雨雪冻地。或言：‘可立鞠得避寒。’美蒲

伏不起，终曲而肌无栗也”。“蒋六，工传奇二十余部，百出无难色，无拒辞”。顾筠卿，“其度曲登场，吴侬为之敛服”（均见《鸾啸小品》卷二《初艳》）。周晖《金陵琐事》也曾记南京一名丑刘淮（一作刘雅），于一贵人家宴上演《绣襦记》之来兴，来兴哭恋主人，真切感人，以至贵人认假为真，将他“呼至席前，满斟酒一金杯赏之，且劝曰：‘汝主人既要卖你，不必苦苦恋他了。’”

万历年间，昆山腔甚至流传到北方，王骥德的《曲律》卷一云：“迩年以来（按指万历末），燕赵之歌童舞女，咸弃其捍拨，尽效南声，而北词几废。”袁中道《游居柿录》日记中也有数则万历间他在北京见到昆班演出的记载。

昆山腔经历了万历年间的大发展，至天启、崇祯年间，形成了以南京为中心的新格局。这是由于明末满洲贵族发动侵明战争，以及中原一带连续不断的农民起义，北方的富室、文士纷纷南逃，大多避居于繁华的“留都”南京。他们挟资而来，醉生梦死，奢靡享乐，日日选妓征歌，“秦淮灯火不绝，歌舞之声相闻”（清吴伟业《梅村家藏稿》卷二十八）。秦淮曲院歌妓较前益多，浙江张岱游访金陵时结识其中不少人物，后来他在《陶庵梦忆》中写道：“南曲中，妓以串戏为韵事，性命以之。杨元、杨能、顾眉生、李十、董白以戏名。”（卷七）还有王月生，虽在朱市售艺，然“寒淡如孤梅冷月，含冰傲霜”，“曲中上下三十年，决无其比也”（卷八）。尹春，兼工生旦两行，余怀在《板桥杂记》中赞其“演《荆钗记》扮王十朋，至《见娘》、《祭江》二出，悲壮淋漓，声泪俱迸，一座尽倾，老梨园自叹弗及”。李香君，师从周如松（一说苏昆生），学昆腔，时为旦行之翘楚，于《玉茗堂四梦》皆能妙解音律，尤擅《琵琶记》。郑妥娘，名如英，擅南曲，又工填词，时人将她与北曲名曲师顿仁并提，所谓“顿老琵琶，妥娘词曲”。其余尚有李大娘、葛嫩、寇白门、卞赛、顿文、沙才、马娇、顾喜、米小大、王小大、王节、董年，都是秦淮曲院中一时之俊秀。另有著名昆山腔清曲家苏昆生，此时期流寓南京，往来于曲院诸妓之间，出入于公卿豪绅之家。

当时南京还有不少昆曲唱家串客，其中最著名的丁继之，演戏“无所不能”，尤擅老旦、丑脚、净色，常与秦淮歌女李十娘、李香君、顾眉生等合作。其拿手之作是在《金锁记·说穷、羊肚》中扮演张驴儿娘，有“绝妙一时”之誉；亦擅演《水浒记》中赤发鬼刘唐。同时著名串客还有张燕筑、朱维章、沈公宪、王公远等，皆“以串戏擅长，同时推为第一”（参见《板桥杂记》、清焦循《剧说》卷六）。

南京的昆班主要是民间职业戏班，天启、崇祯年间计有数十部，以兴化部、华林部最为著名。侯朝宗《壮悔堂集》卷五《马伶传》记述，此两部昆班曾唱对台戏，演《鸣凤记·河套》，兴化部马伶因技不如华林部李某，而遁入京师为相国家奴，后归南京复与华林部角，终使李某服。昆山腔家班则以阮大铖家班最为知名，张岱赞其演出“讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪不同。然其所打院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心尽出，与他班卤莽者又不同”。阮氏家班演出中还常使用灯彩，“无不尽情刻画，故其出色也愈甚”（均见《陶庵梦忆》

卷八)。该班在无家宴时还挂牌"淮清戏寓"对外演出,如皋冒辟疆于崇祯十五年(1642),曾以白金一斤定该班演出《燕子笺》为董小宛洗尘。阮氏家班中有曲师朱音仙,为一时之选。

天启、崇祯间,昆剧活动的中心虽在南京,但苏州的昆剧仍相当兴盛。其时苏州尚无戏园,假山水之便利,盛行船戏,"船头上演戏,船中为戏房","观戏者另唤沙飞、牛舌等船列其旁,客有后至者,令仆候于北马头,唤荡河船送至山塘"。"但遇大风大雨,或戏不甚佳,岸上抛砖掷瓦,戏即罢。闲人在各船顶板上看者太多,恐遭覆坠,戏又罢"(清顾公燮《消夏闲记》)。苏州观剧演剧之风于此可见一斑。时苏州城内歌妓也多,名妓陈圆圆,能唱弋阳腔,更善昆腔,且能粉墨登场,"演《西厢》扮贴旦红娘脚色,体态倾靡,说白便巧,曲尽萧寺当年情绪。常在余(邹枢)家演剧,留连不去"。苏州女妓以清曲称著者如梁昭、徐六、俞爱、汪君、管伍,皆为歌坛绝顶。"虎邱中秋夜,胜会毕集,若昭等不来,皆以此夕为虚度"(以上见邹枢《十美词纪》)。

不仅苏州,整个苏南地区昆剧演出都较活跃。如余怀《寄畅园闻歌记》记无锡寄畅园一次清唱会说:"庚戌九月,道经梁溪,留与方舟游惠山。太史(秦)留仙则挟歌者六、七人,乘画舫,抱乐器,凌波而至,会与寄畅之园。……而六、七人者,衣青纻衣,躧五色履,恂恂如书生,绰约如仙子,列坐文石,忽弹忽吹,须臾歌喉乍啭,累累如贯珠,行云不流,万籁俱寂。……良辅之道,终盛于梁溪。"其时各阶层人士中多有串客,潘之恒在《鸾啸小品》卷二所载知名串客即有二十人之多。其中彭大即彭天锡,工丑、净,位居第一。张岱在《陶庵梦忆》卷六《彭天锡串戏》中也盛赞其演奸雄佼黠,"皱眉眡眼,实实腹中有剑,笑里有刀,鬼气杀机,阴森可畏"。

在苏北,昆剧也进一步得到人们喜爱。据《光绪泰兴县志》载,崇祯五年泰兴曾演《苏武牧羊》(亦称《牧羊记》)。《祁忠敏日记》载:崇祯六年,扬州曾演《疗妒羹》。在通州,据邵潜《州乘资》载:崇祯七年,陕人彭希贤任通州太守,缉查富户甚严,唯礼优昆山腔伶人、歌童,待若幕宾。如皋冒梦龄天启三年(1623)谢政归里,辟园林,选声伎,其家班曾于天启五年演出《琵琶记》。

天启、崇祯年间,本省昆剧创作仍在盛期。著名作家有:吴炳,宜兴人。作传奇五种:《画中人》、《西园记》、《绿牡丹》、《疗妒羹》、《情邮记》,合称《粲花别墅五种》。除《画中人》系万历末年作品外,其余均作于天启、崇祯间。皆写男女情事,也揭露官场黑暗、科场弊端。他写男女爱情是出于"人身皆邮也,无一不本于情"(《情邮记》自序)的认识,是汤显祖的追随者。阮大铖,安徽怀宁人。因阴结魏忠贤阉党,被罢官移居南京。虽为世人所痛恨,但颇有才誉,于戏曲一道成就较高,作有传奇十一种,今仅存四种:《燕子笺》、《春灯谜》、《牟尼合》、《双金榜》,合称《石巢园四种曲》,以《燕子笺》影响最大。张岱评他剧作"本本出色,脚脚出色,出出出色,字字出色"(《陶庵梦忆》卷八)。冯梦龙,苏州人。科场不甚得意,一生致力于民间文学,所著甚丰。剧作除传奇《双雄记》外,还有《万事足》一种。另外改定他人传

奇十四种(一说十二种),总名《墨憨斋订本传奇》。冯梦龙曾师从沈璟,务使改订的传奇达到"律必叶,韵必严"的要求,较适于搬演。袁于令,吴县人。作有传奇多种,今存《西楼记》、《鹔鹴裘》、《金锁记》、《长生乐》,以《西楼记》最负盛名。此剧写才子佳人情事,"写情之至,亦极情之变,……自《西楼》一出,而《绣襦》、《霞笺》皆拜下风"(明祁彪佳《远山堂曲品》)。入清后该剧仍传唱不衰,至今昆剧舞台仍能上演其中《楼会》、《拆书》、《玩笺》等出。沈自征,吴江人。沈璟侄。为人豪放侠义,自负有纵横捭阖之才。作有杂剧《霸亭秋》、《鞭歌妓》、《簪花髻》三种,合称《渔阳三弄》。均写士子落魄,"牢骚幽怨,悉发于词"(吴梅《中国戏曲概论》卷中)。沈自晋,吴江人。沈自征族兄。深沉好古,经史野乘,无不浏览。作有传奇三种:《翠屏山》、《望湖亭》、《耆英会》,其中《望湖亭》取材于万历间实事,初演时观者如堵。另有《广辑词隐先生南九宫十三调曲谱》和散曲集《鞠通乐府》。马佶人,吴县人,作有《餐霞馆传奇五种》,今存《荷花荡》(即《墨莲盟》)一种。路迪,号海来道人,宜兴人,作有传奇《鸳鸯绦》一种。叶小纨,吴江人,作有杂剧《鸳鸯梦》一种,系伤其姊、妹早逝而作。

昆山腔新声自嘉隆间崛起后,经近百年的发展,日臻成熟。先在吴中,后在本省全境,继而向外省蔓延、流播,至崇祯末,已形成"四方歌者皆宗吴门"(明徐树丕《识小录》)的局面。

入清以后,南京不再是"留都",种种繁华烟消云散。清兵攻打南京时,原以此地为避难之所的官绅富豪、文人学士大多逃离,原有的一些家庭昆班也随之散去。秦淮曲院萧条冷落,民间昆班也渐次转徙他地。然而,在苏州,因清军顺利占领,未受严重破坏,繁华仍不减于昔。至康熙六年(1667),建江苏省,置江苏布政使,驻苏州,此后江苏巡抚也驻苏州,苏州更成为政治要地,经济日趋繁荣,演剧观剧复又成风。此时苏州职业昆班较多,知名者有:申府班、金府班、全苏班、寒香班、凝碧班、妙观班、雅存班等等。少数缙绅富室仍有家班,如尤侗,蓄歌童十人,曾演其自制新剧《钧天乐》、《黑白卫》等。知名演员则有:周铁墩、王紫稼、陈明智、苏又占、詹子望、金君佐等。

这时期,苏州出现传奇作家群,以李玉成就最高,一生作有传奇三十四种,《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》先刊行于世,蜚声剧坛。《清忠谱》、《万民安》以明万历至天启间苏州两次市民斗争为题材,继《鸣凤记》之后,昆剧演时事戏以此二剧最为著名。《万民安》写市民抗捐事,今佚;《清忠谱》写明末东林党人与阉党的斗争,以及颜佩韦五义士和广大市民对东林的同情与支持,场面壮阔,情怀激烈。李玉剧作较前人更多注重现实题材,如《一捧雪》写明嘉靖年间权相严嵩之子严世蕃强夺玉杯而陷害莫怀古全家,即以现实中诸多类似事件提炼而来。李玉剧作也较前人更多描写下层人物,如《万民安》中机房织工葛成、《占花魁》中的卖油郎秦钟,皆为剧中主角。

这个作家群的成员还有:朱皞,吴县人,作有传奇十九种(其中与人合作三种),以《十五贯》(又名《双熊梦》)、《翡翠园》、《未央天》(又名《九更天》)最为著名。朱佐朝,吴县人,作

有传奇三十余种(其中与人合作两种)，今存十四种，以《渔家乐》为其代表作，久演不衰。丘园，常熟人，作有传奇约十种，今存三种，以《党人碑》较有影响，另残存《虎囊弹》一种。毕魏，吴县人，所作传奇今知有六种，存两种：《三报恩》、《竹叶舟》。叶时章，吴县人，作有传奇十一种(其中与人合编两种)，今存两种，以《琥珀匙》流行最久。张大复，苏州人，曾居苏州寒山寺，作有杂剧六种、传奇三十种，杂剧为康熙帝玄烨“万寿”承应填制，均佚；传奇今存十二种，以《如是观》(又名《倒精忠》、《翻精忠》、《醉菩提》)较有影响。另有《天下乐》，今仅存《鍾馗嫁妹》一出，至今上演不衰 。张大复还编有《寒山堂新定九宫十三调南曲谱》。盛际时，吴县人，作有传奇四种，今存两种：《胭脂雪》、《人中龙》。朱云从，吴县人，作有传奇十四种，今仅存两种：《儿孙福》、《龙灯赚》，前剧《别弟》、《报喜》、《下山》、《宴会》是后来昆剧常演折子戏。陈二白，苏州人，作有传奇四种，今存两种：《双官诰》、《称人心》，前剧流传甚广。

苏州作家群诸作家常在一起共同研讨声律，有时还相互合作编剧，如李玉的《清忠谱》即与毕魏、叶时章、朱㿥合编；朱㿥的《四大庆》与朱佐朝，丘园、叶时章合作等。诸作家多受李玉影响，而以朱㿥、朱佐朝较为明显。苏州作家群的创作较多涉及明清易代之际的社会问题，并注意突破才子佳人窠臼，而着眼于各阶层人物，为传奇创作扩大了题材与新的思路。同时他们精于音律，擅于排场，情节引人入胜，文词雅俗共赏，在清初的剧坛上产生重大影响。

同一时期苏州地区还有以下重要传奇作家：薛旦，苏州人，怀才不遇而寄情于戏曲，作有传奇及杂剧约十余种。吴伟业，太仓人，“所谱《通天台》、《临春阁》、《秣陵春》诸曲，亦于兴亡盛衰之感，三致意焉”(尤侗《西堂杂俎三集》卷三《梅村词序》)。王抃，太仓人，作有传奇四种、杂剧两种，现仅存《筹边楼》传奇一种。王抃剧作注意场上搬演，非案头之作。尤侗，祖籍无锡，后徙长洲(今苏州)，其剧作有杂剧五种、传奇一种。传奇《钧天乐》写科场弊端，与无名氏所写的传奇《万金记》属同一题材，一时流传颇广。李渔对此剧评价甚高：“惠教《钧天》妙剧，读之气索小巫，真词杰出之作。”甚至将尤侗比之于马致远、高则诚(见《笠翁文集》卷三《复尤展成先生后五札》)。其杂剧《读离骚》(谱屈原事)、《吊琵琶》(谱王昭君事)、《桃花源》(一名《醉桃源》，谱陶渊明事)、《黑白卫》(谱聂隐娘事)、《清平调》(一名《李白登科记》，谱李白、杜甫、孟浩然事)，均有较大影响。尤侗剧作大多由自己家班演出，有的还付别人家班搬演，如《黑白卫》即曾付如皋冒襄家班演出。吴中士大夫多有喜购尤侗剧作钞本者，可见其创作影响之大。

雍正间，苏州始有戏馆，据清顾公燮《消夏闲记》载：“至雍正年间，郭园始创开戏馆，既而增至一二馆，人皆称便。”至乾隆间，戏馆更多，总计有数十处。这些戏馆大抵皆演昆剧。

以上表明，入清以后，苏州复又成为昆剧活动的中心。但随着政局的稳定、经济的恢复，苏州以外的苏南、苏北各地，昆剧演出亦趋活跃。在南京，顺治末、康熙初，秦淮旧院始有恢复，职业昆班亦有增加。李渔自浙移居南京前后约二十年。他蓄养家姬，教习歌舞。其

家班实为半职业性质戏班，除供自己声色之娱外，并以女乐游于公卿间。曾自撰传奇十种，称为《笠翁十种曲》，付家班搬演。其中《玉搔头》（又名《万年欢》）、《比目鱼》、《奈何天》（又名《奇福记》），《凰求凤》（又名《鸳鸯赚》）、《慎鸾交》与《巧团圆》（又名《梦中楼》）六种在南京写成。《闲情偶寄》也于南京刊刻。李渔剧作，较注重通俗性和娱乐性，当时流传甚广。康熙三十一年（1692），曹寅兼任江宁织造来南京，也寓居二十年，与文人名士广为交好，其中有尤侗、余怀、顾景星、顾彩和洪升等戏曲家。曹寅也蓄有家班，曾演过尤侗的《清平调》。康熙四十三年他从松江迎洪升至南京，"集南北名士为高会，独让昉思（洪升）居上座"。演《长生殿》，"凡三昼夜始阙"（清金埴《巾箱说》），一时传为盛事。曹寅曾作有传奇《表忠记》（又名《虎口余生》），一说他还著有杂剧《北红拂记》和《太平乐事》（含小戏九种）。他编刻的《楝亭藏书十二种》中辑有元钟嗣成《录鬼簿》两卷。曹寅身居高位，他的戏曲活动对清初叶南京昆剧的繁盛发生过很大影响。南京本籍作家较著名者为张坚，于康熙三十八年始作传奇《梦中缘》，其后又有《梅花簪》、《怀纱记》、《玉狮坠》问世，合刻为《玉燕堂四种曲》。

在扬州，清军攻克时曾血洗十日，剧坛一度沉寂。但是十余年后，经济复兴，昆剧复又渐趋兴盛。顺治十三年（1656），江都吴绮秉顺治帝旨意，谱明代杨继盛事为《忠愍记》传奇。此时不仅前朝忠奸斗争已可编成传奇上演，而且回顾明代覆亡的甲申故事，也在这年扬州府境内的宝应乡村演出（据清丘象随《西轩纪年集》）。江都还有剧作家徐石麒，曾作传奇四种，未见传本；另有杂剧四种：《买花钱》、《大转轮》、《拈花笑》、《浮西施》，今均存。这一时期，扬州一带的家班，以宝应乔莱家班最为著名。康熙四年玄烨南巡，乔莱以家班之伶人管六供奉，玄烨赐银项圈，后家班因此取名"赐金班"。乔莱还著有传奇《耆英会记》。

在通州，如皋冒梦龄之孙冒襄拒不事清，也着意经营昆剧家班。他文采风流，交游皆一时名彦，如董其昌、吴伟业、黄宗羲、王士祯、孔尚任等等。他在如皋水绘园家中，建得全堂、三吾亭，红烛高烧，笙歌不歇。伶人经其指点，演出水平甚高。他前后蓄养了徐紫云、杨枝、灵雏、秦箫等优秀演员。其中徐紫云尤有文学根底，歌喉好，表演动人，"临川四梦、"《燕子笺》久演不衰，王士祯《紫云曲》、泰州名士邓汉仪《徐郎曲》等诗，都有"法曲只从天上得"之类赞誉。由于冒氏家班享名大江南北，太仓吴伟业《秣陵春》传奇作成，即请冒襄交家班排演。著名曲师苏昆生，亦曾来得全堂为冒襄家班授曲。卢香《冒巢传》说："四方宾至如归，若东林、几社、复社故人诸先达、及前后馆阁台省，下逮方技隐逸缁羽之伦。"自明天启以来的冒氏家班，以冒襄经营的四十年为最盛。康熙年间，通州地区的昆剧家班，除冒氏之外，今可确考者还有南通华使君家班、露香园陈氏家班。

通州地区昆剧盛行，传奇创作也为当地文士所乐为。较为人知者有冒襄《山花锦》、《朴巢记》传奇两种（诸联《明斋小识》），惜皆未传。清康熙元年南通张擢士（异资），于广东崖州知州任上，著《崖州路》传奇，写宋代寇准故事。他还有《麒麟梦》、《黄金盆》、《鸳鸯榜》传奇三种（据姚燮《今乐考证》），亦皆佚。

在苏南宜兴，有剧作家顾彩，与曹寅过从甚密，作有传奇《小忽雷》，又将孔尚任《桃花扇》改写为《南桃花扇》。又有万树，负才名，曾为两广总督吴兴祚幕宾，暇时制曲为新声，每脱稿，吴兴祚即令家伶按拍高歌。所撰剧作今知有杂剧八种、传奇八种（一说九种），今存传奇《空青石》、《风流棒》、《念八番》，合刻为《拥双艳三种曲》。无锡则有嵇永仁，著有传奇《扬州梦》、《双报应》及杂剧《续离骚》。

在清初的数十年间，江南一带家庭昆班明显减少，这是由于清廷严催江南富室补缴顺治十七年拖欠钱粮，受此严重打击，一般士夫、富绅已无力蓄养家伶。至雍正、乾隆年间，清廷又反复禁止现任官僚置备家乐，影响到一般士绅也不蓄养声伎。这时期只有少数豪绅巨富备有家班，如丹徒王文治，有优伶三十人。王氏"性喜词曲，行无远近，必以歌伶一部自随；客至，张乐共听，穷朝暮不倦，其辨论音律，穷极要眇"（清杨恩寿《词余丛话》）。但是民间职业昆班却因官府、绅士声色之娱及广大城乡人民工余娱乐、佳时令节的迎神赛会等需要而日益增多。据乾隆间苏州重修老郎庙《历年捐款花名碑》所载，仅苏州一地即有四十副之多。众多昆班中以集秀班最为著名。集秀班有前后两个，前者即清吴长元《燕兰小谱》卷五中所说"非第一流不能入此"者，后者是乾隆四十九年（1784）为贺弘历六十寿辰，在苏州、扬州及浙江杭州三地众多昆班中选拔人才组成，始称"集成班"，前集秀班报散后方袭用此名。这许多昆班或在农村唱草台戏，或在官绅士商家唱堂会，或在城内戏馆上演。

乾隆年间，昆剧之盛，苏、扬并称。苏州，职业昆班之多已如上述，且不断向外地、外省提供昆剧人才。据上引《历年捐款花名碑》记载，为重修老郎庙捐资的除苏州本地昆班外，尚有三十多个外省昆班和局，它们分布于湖广、浙江、河南、山东、上海、安徽、山西、北京、天津、福建、河北乃至台湾，绝大多数是从苏州去的昆班，或由从苏州而去的艺人组成。这时期苏州的清曲家亦多，著名者有张九思、朱五呆、王克昌、孙务恭、离幻僧人等。另有周祥钰、徐大椿、叶堂，不仅善歌，更精于声律考订、研究及著作。徐氏为昆曲世家，其婢女亦能驳倒里中曲师。叶堂创"叶派唱口"，所著《纳书楹曲谱》盛传于世。清曲家虽不是粉墨登场者，但他们的深湛造诣却对职业昆班艺人多有助益。

扬州，自唐以来即是本省境内长江北岸的首埠，尤以盐业著称，四方名士也多交游于此地，文化发达，素称"竹西佳处，歌吹扬州"。康熙后，扬州盐商复兴，由是扬州的繁华与苏州不相上下，而声色之娱也极盛。康熙、乾隆两朝，是扬州昆剧繁荣的鼎盛期，专业班社数量多，水平高。"得坊间一新剧本，则争相购演，以致时下操觚多出射利之徒"（清伦父《旗亭记》序）。扬州设两淮盐务机关，统管淮南、淮北数十个规模巨大的黄海盐场，形成东南经济命脉中举足轻重的盐业官商集团。自乾隆十六年始，高宗六次南巡，扬州为必临之地。两淮盐务为迎圣驾，四方搜罗戏曲艺人，"例蓄花雅两部，以备大戏"（清李斗《扬州画舫录》卷五）。"雅部"即为昆山腔。"昆腔之胜，始于商人徐尚志征苏州名优为老徐班；而黄元德、张大安、汪启源，程谦德各有班。洪充实为大洪班，江广达为德音班，……"这些昆班统归两淮

盐务管辖，称七大“内班”。此外尚有宪内班、小洪班、小张班、维扬广德太平班、百福班、双清班（女子昆班）等。各班演员，大多来自苏州，如维扬广德太平班，全班八十人全部为苏州府治的吴县、长洲、元和籍（见《太平班杂剧》附录名单）。苏州昆班演员优劣，例以戏钱多寡分出等次，扬州也是如此，但主要演员所得戏钱最高份额者，多至百数十人，大大超过苏州。最享盛名的有：副末余维琛、老生山昆璧、小生陈云九、老外王丹山和孙九皋、大面周德敷、白面马文观、二面钱云从、小旦金德辉等。各班所演剧目丰富，搬演频繁；行头砌末，但求富丽，不惜工本，有“红全堂“、“白全堂”、“黄全堂”、“绿虫全堂”，“小张班十二月花神衣，价至万金”等等（《扬州画舫录》卷五），衣箱各极其盛。

扬州城中昆剧艺人集中处，有一“苏唱街”，街上设梨园总局，管理和服务于雅部戏曲艺人有关事务。街上还住有属于“官乐部”的苏唱艺人，他们只唱不演，售艺于民间冠婚诸事。

乾隆四十五年，巡盐御史伊龄阿，奉旨在扬州设词曲局，“修改曲剧”。剧本主要由苏州织造送来，总计修改和校阅了一千一百零四种（其中有部分花部剧目）。参与其事者有黄文旸和凌廷堪、程枚等人，历时一年余事竣。其后黄文旸又据所见传奇剧目，纂《曲海总目》二十卷。

乾隆年间，本省传奇、杂剧的创作呈现颓势，但仍时有新作，剧作家较知名者有：吴县沈起凤、苏州石琰、吴江徐爔和袁栋、武进钱维乔、无锡杨潮观、如皋黄振、海州吴恒宣等。至嘉庆年间，较知名的剧作家有泰州仲振奎、仪征李斗、吴县石韫玉、武进汤贻汾等。其中仲振奎的《红楼梦》先于其他改编者，在当时剧坛颇有名声，《葬花》、《扇笑》、《补裘》等出，为各地昆班所搬演。李斗的《岁星记》也是当时较受欢迎的灯彩戏。江西蒋士铨客居扬州时所作《四弦秋》杂剧以及安徽金兆燕的《旗亭记》在扬州上演，均名噪一时。

乾、嘉年间昆剧舞台新作上演较少，“折子戏”却很风行。早在明中叶，一些家庭昆班就开始在厅堂中演出折子戏，如万历年间常熟钱岱家班常演的十大本戏，实际是“就中止摘一、二出或三、四出教演”（据梧子《笔梦》）。当时家班演出折子戏，是由于人力、财力以及宴席娱宾的时间所限，不得已而为之。至明末，虽然全本戏的演出仍占绝对优势，但折子戏则以它的精致表演而为一般观众所瞩目。崇祯间的刻本《醉怡情》（标明“时尚昆腔杂曲”）所选南戏、杂剧、传奇折子戏一百六十六出，均为当时流行的折子戏剧目。折子戏能够得到一般观众的认可，是由于两百年来，昆剧已积累相当数量的剧目，其中名剧的情节、关目已是妇孺皆知，因此折子戏虽无头无尾，但仍能看懂。入清以后搬演折子戏渐成风气，康熙二十三年玄烨首次南巡至苏州时看的就是二十出折子戏。至乾隆、嘉庆年间，更由于花部诸腔勃兴，与昆剧争胜，而同时新剧创作较前贫乏，虽然时有新作出现，但多数不适宜场上搬演，能轰动剧坛的名作更是凤毛麟角，职业昆班不得不在旧有名剧的精彩散出上谋出路，于是折子戏的演出达到高潮。乾隆三十九年成书的《缀白裘》，收当时流行的昆腔单折四百

三十个(另有其他声腔小戏五十九出),由此可见当时昆剧舞台演出的概貌。后世昆剧演出剧目,多不出此书范围。

折子戏经艺人反复加工,在思想内容、情节结构、人物刻画上较之原本均有新的成就,尤其在表演艺术上,不同以往偏重度曲,而是在"做"上下功夫,刻画人物精益求精,力求细腻传神。很多折子戏突破了以往以生、旦为主的传统,使其他各行在不同折子戏中都有机会发挥,逐渐形成各行脚色完整的演技体系。乾隆时期,昆剧表演艺术在行当和表演程式诸方面均已基本定型。成书于乾隆末年的《扬州画舫录》,关于当时昆剧脚色行当的记载中,出现了"巾戏"、"闺门旦"、"作旦"、"三刺三杀"等名词,反映了昆剧行当从"南戏七色"、"江湖十二脚色"进而发展为"二十家门"的过程。《梨园原》(初名《明心鉴》)一书,初由乾、嘉间昆山腔艺人黄旛绰著,后由其弟子余维琛、龚瑞丰于道光时增补,总结了表演艺术的实际经验。后又有《审音鉴古录》收昆剧折子戏演出台本六十六出,详注舞台提示,个别剧目注有身段谱,如《荆钗记·上路》所记乃乾隆间扬州老徐班、大洪班中老外孙九皋所创身段。该书较《梨园原》更直接反映了乾、嘉时期昆剧折子戏的表演精萃。

乾隆年间开始的花雅争胜的局面,发展至嘉庆年间,花部诸腔以迅猛之势对昆剧构成了威胁,嘉庆三年(1798)三月、五月苏州梨园公所两次立碑以示"钦奉谕旨",严行禁止乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏唱演。降至道光、咸丰之际(1850 年前后),清廷围剿太平天国的战火几及半个中国,大多是昆剧流行地区。至太平天国后期,清廷主攻天京(南京)和苏福省(以苏州为中心的苏南部分地区),隔断了昆剧与全国广大地区的联系,使外地得不到昆剧新生力量的补充,本地昆剧活动也因战乱而更加衰微。道光中叶以后,唯苏州尚存大雅、大章、全福、鸿福等班。咸丰十年(1860)太平军攻克苏州,各班分散逃避,一度完全停止活动,只在上海尚存百十余名艺人,分两班在文乐园、丰乐园演出。同治七年(1868)艺人陆续回籍,但光绪七年(1881)为重修老郎庙捐资者仅有"聚福堂老班众友"及"聚福班内外各执事",虽还有"仍照旧章抽捐"以及"在本庙开设试演,以济捐资修费"的若干人等,但其财力之弱已显而易见(见苏州《重修老郎庙捐资碑记》)。这期间,昆剧名班、名角不乏其人,但营业清淡。光绪四年大雅班名旦邱阿增、周凤林,名丑姜善珍,名净邱炳泉,名小生周钊泉先后搭京班演出;六旦小金虎(章铭坡)亦北上入京,搭秦腔玉成班。光绪六年四月十一日《申报》刊载《重整戏园》云:"苏省郡城隍庙,旧有武林班戏园一所,前因滋事封禁,歇闲多时,近日城内文班,知音绝少,观剧者皆不喜昆曲而喜京腔,大抵阅者好武厌文,而演者不得不移商就徵,由是邀集武班角色,拟就该处文武合演。现戏院已修理整齐,即日开台演戏云。"

咸丰至宣统年间,本省仍有十几位传奇作家,如常州陈烺、淮安黄钧宰、沭阳胡盍朋、丹徒严保庸及侨寓苏州多年的俞曲园、俞粟庐,均撰有不少昆腔剧本,但多为案头之作。东海刘清韵,是江苏最多产的女剧作家,著有传奇二十四种,当时刊有《小蓬莱仙馆传奇》十种,今又发现流传至沭阳的抄本两种:《望洋叹传奇》、《拈花悟传奇》。

昆剧衰微，但在苏州、南京、扬州等昔日盛行之地，业余曲家们为了保存昆剧，纷纷结社。他们多系政府官员和富商巨贾、实业家，也不乏饱学之士。他们与曲师、职业艺人相结合，遂使近代的昆剧活动增添了学术文化色彩。他们的结社形式为“曲社”，以清唱为主。具备条件时，即在专业艺人帮助下，粉墨登场，称作“彩串”。除经常举行同期(聚会同仁、举行清唱活动)外，还积极搜集、整理、出版多种曲谱，推广和保存昆剧。道光、咸丰年间，松江人韩华卿得叶堂唱法之真传。韩氏又传俞粟庐。俞粟庐传人为苏州“道和曲社”俞锡侯，他毕生致力于度曲，深得乃师三昧。

清末以来，本省昆曲社最著者，有苏州的“道和曲社”(汪鼎臣等)、“禊集曲社”(贝晋眉等)，南京的“南京业余昆曲社”(甘贡三等)、“公余联欢社昆曲组”(溥侗等)。此外，扬州、镇江、常州、常熟等地也都有曲社活动。

由于曲社的兴起，昆剧艺人口传心授的传艺方式，已不能适应需要，故以苏州曲师为骨干，从清同治九年(1870)至民国三十三年(1944)，先后整理出版了二十一种可供学习唱念和演出的曲谱。如殷溎深《六也曲谱》、《春雪阁曲谱》，张余荪《昆曲大全》，昆山国乐保存会《昆曲粹存》等。殷溎深是著名曲师，能戏极多，精于音律，素有“李龟年”之誉，后两种曲谱，都经他校订。除以上选 折性曲谱外，殷溎深还根据明清以来演出本，整理了《琵琶记》、《拜月记》、《荆钗记》、《西厢记》、《牡丹亭》、《长生殿》等六种全谱，乐谱、曲词、工尺、宾白、笛色、锣鼓俱全，订谱精细，切于实用，对清末以来昆剧得以维系于不绝，其功甚著。其后又有王季烈、刘凤叔合编的《集成曲谱》及王氏与昆山曲师高步云同编的《与众曲谱》，后者全系戏场声口，用者称便。

堂名，是清末以来保存昆剧的又一种形式。这是一种以坐唱形式，唱、奏昆剧曲、乐的民间职业组织。演唱内容主要为昆剧折子戏，活跃在以苏州为中心的江苏南部和浙江部分地区。清末甚为盛行，直至目前，江、浙吴语地区农村尚存余绪。堂名一般由八人组成，演唱时，两张方桌纵向相联而置，八人分两侧相对而坐。剧中生、旦、净、末、丑各行脚色，以及吹弹敲打，统由此八人轮换承担。故要求每个成员皆能唱能奏，且熟记众多剧目和各行脚色的唱词、念白，随时可以搭配成戏。其组成人员为少年者，则称“小堂名”。

清末民初苏州大章、大雅、鸿福、全福四个昆剧班社中，全福班历时最长，几度散歇，旋又复起，“全福”班名，一直为艺人们承袭采用，成为苏州“坐城班”的基本队伍。民国十二年始彻底解散。

为保存和重振昆剧，民国十年，由苏州业余曲家贝晋眉、张紫东、徐镜清发起倡办“昆剧传习所”，后由上海实业家穆藕初筹资接办。聘请原全福班著名演员沈月泉、沈斌泉、吴义生、尤彩云、曾长生等任教师，招收五十名贫家子弟，培训昆剧接班人。传习所的举办受到近代文明的影响，除学艺外，还学习国文、算术。数年后，培养出顾传玠(生)、朱传茗(旦)、施传镇(老生)、倪传钺(外)、沈传芷(生、正旦)、周传瑛(生)、王传淞(副)、沈传锟

(净)、华传浩（丑)等一批昆剧演员。结业后,以苏州为基地,先后以“新乐府”、“仙霓社”为班名,往来于上海、苏州、无锡、常州、南京以及浙江的杭州、嘉兴、湖州一带,惨淡经营,是当时江苏(包括松江乃至上海)唯一的专业昆剧班社,支撑昆剧的残局。抗日战争期间,业余曲社难以为继,纷纷解散。仙霓社成员亦为生计所迫,弃艺他去,薪传数百年的昆剧已濒临绝灭。

中华人民共和国成立后,流落在苏州、上海、杭州的昔日昆剧传习所“传”字辈艺人,受到各地政府的重视,陆续被各地文化部门邀请归队。1956 年,浙江昆苏剧团周传瑛、王传淞等,上演了经过整理的昆剧《十五贯》,轰动京华,享誉全国,成为“一出戏救活一个剧种”的盛事。改变了人们认为“昆剧必亡”的看法,使昆剧得到复苏。在《十五贯》进京以前,江苏已陆续招收了一批“继”字辈学员,请“传 ”字辈艺人传授技艺,继承昆剧艺术。经过数十年的培养与实践,江苏已拥有以张继青为代表的一批骨干力量,和省戏校昆剧班历年培养的青年演员。现有江苏省昆剧院第一演出团、第二演出团,和常驻苏州的江苏省苏昆剧团昆剧队,从业人员共二百人。

“传”字辈艺人能演的剧目,约有四百折左右。建国后,各地抢救继承昆剧传统剧目约为二百五十折左右,江苏演员可搬演于舞台的,约为其半。

锡剧　俗称滩簧。流行于沪宁沿线及杭、嘉、湖地区和皖南城乡。早期有“常州滩簧”、“无锡滩簧”之分。本世纪二十年代初期称“常锡文戏”、“苏锡文戏”,1951 年前一度改称“常锡剧”,1953 年始称“锡剧”。

清乾隆以后,吴语滩簧已经盛行。在常州、无锡一带乡村传唱的男女叙事对(唱)山歌,逐步与道情、唱春、宣卷相融合而形成滩簧调(简称〔簧调〕),系吴语滩簧的一支。后又吸收苏南一带“采茶灯”中的舞蹈,逐渐发展成滩簧小戏,先有小丑、小旦,后又有小生,并从坐唱变为在田头广场作简单动作表演的走唱。化妆极为简单,男角身穿长衫(或短衫),头戴瓜皮小帽或毡帽,手拿摺扇(短衫者不拿);女角身穿短袄,长裙,脸上略施脂粉,头戴假发髻,插绢花,手拿方帕。一般只有两人,最多三、四人登场(在村头场地,有时也用门板搭台),女脚色均由男子扮演。声腔仅有〔簧调〕,一把二胡伴奏(有时是扮演者自拉自唱)。此时既无班社,亦无职业艺人,纯属农民及乡镇小手工业者自娱活动。艺人们称这时期为对子戏阶段。

对子戏剧情较为简单,脚色为一生一旦或一丑一旦。没有固定唱词和说白。至清末,对子戏又有单对子戏(一男一女同场演唱)、双对子戏(两男两女同场)、散对子戏(可独立演出的单出)、本头对子戏(可合数出为一本)之分。在长期的艺术实践中,创作的对子戏剧目数量相当可观,至今老艺人尚能回忆的就有六、七十出之多,还有《卖草囤》、《卖馄饨》等“卖”字戏目一百余出,多已失传。代表剧目有《庵堂相会》、《拔兰花》、《盘陀山烧香》、《借红纱》、《朱小天》以及《磨豆腐》、《双落发》、《秋香送茶》、《摘木香》等等。这些剧目来自民间,

念白口语化，较直接反映了农民和小手工业者、小商贩对现实生活的不满和反抗，以及对理想生活的向往和追求，深受群众喜爱。

道光年间，开始出现半职业或职业滩簧艺人，少数艺人并进入常州、无锡城内演出。这时期，也开始出现女职业艺人，五十年代据老艺人回忆，道光十年前后有女艺人珠凤、珠宝姐妹俩，在常州、无锡、江阴、苏州一带乡镇颇有名气；余治写于道光十五年的《禁止花鼓串客戏议》中也提到："办滩簧妇尤急于办门娼，……若滩簧妇则登台演唱，终日诲淫。"演出区域的扩大，女艺人的出现，加以滩簧小戏多有表演男女爱情的剧目，一班文人雅士因此多次惊呼滩簧"有伤风化"，应予取缔。自道光至同治的数十年间，江苏按察使司、常州府，先后数次示令："永禁演唱滩簧。"县、乡、都、图均纷纷勒石立碑示禁，艺人多有关押受笞者。但群众爱看滩簧之风却愈禁愈炽，"高台演唱，男女纷来"（余治《得一录·禁止花鼓串客戏议》）。滩簧艺人白日歇息，挨到黄昏时分，在四镇八乡登台演出，至翌日黎明结束，称之为"两头红"。由于演出繁忙，需增添人手，艺人们开始收徒传艺，组织班社（多季节性戏班），至光绪年间逐步形成常帮、锡帮、江阴帮、宜兴帮。现可追溯的各帮最高一辈艺人均系光绪间人（据说已是第四代），有周奎大、王文香、钱金斋、王志良、龚全贵、唐二宝等。师徒相承、人才辈出。

对子戏阶段持续了近百年，流传地区越来越大。一些农村知识分子如白秋鸿、周友良等也加入滩簧队伍，加以班社之间的竞争，首先使剧目内容丰富，戏剧情节复杂起来。出现了除"三小"外又有老生、老旦、滑稽等三至五个脚色的剧目，如《养媳妇回娘家》、《卖妹成亲》、《借黄糠》、《陆遇春卖布》、《陆雅臣卖妻》、《珠花记》、《僧帽记》等。在原单一〔簧调〕基础上，派生出〔长三调〕、〔反弓老旦调〕、〔说头板〕、〔行路板〕（又称〔行路调〕）、〔哭板〕（又称〔哭调〕）等等；在吸收民歌小调的基础上，又增加了〔紫竹调〕、〔春调〕、〔九连环〕、〔绣荷包〕等。剧目的发展，曲调的丰富，突破了对子戏的形式，使剧种进入了一个新的时期——同场戏阶段。

同场戏初期是小同场戏，时在辛亥革命前后的二十余年间。辛亥革命后的民国政府有关当局，也视滩簧"伤风败俗"、"俚俗淫秽"，甚至称〔簧调〕为"淫调"，二胡为"淫胡"，无锡、武进两县当局曾多次下令取缔。艺人一旦被逮，除关押受笞外，尚须罚款赎身。滩簧艺人被迫向外地流动。沪宁铁路于光绪末期建成后，沿线农民、小手工业者大量涌进上海谋生，且上海为帝国主义列强的租界，中国政府无权禁戏，为滩簧进入大上海创造了条件。民国三年(1914)起，滩簧艺人袁仁仪、孙玉彩、李庭秀、过昭容、周甫艺、王嘉大等先后进入上海。初期只是走街串巷或进茶馆酒楼演唱。尔后，由于乡音抵沪，深受常、锡同乡欢迎，并为之宣传颂扬。至民国五年，袁仁仪、李庭秀、邢长发等组班称"无锡滩簧"在年底进入"天外天"游艺场演出，之后又转入"大世界"三楼（这期间因班中主角吴寿泉是苏州人，曾一度改名"苏锡新戏"；民国十四年苏州王宝庆、无锡邢长发在汉口组班演出，称"苏锡文戏"）；

孙玉彩、王嘉大、周甫艺等组班称“常州滩簧”，于民国八年七月进入“小世界”（劝业场）演出，之后又转演于先施公司、永安公司等场所。民国十年常州班改名“常州文戏”，无锡班改名“无锡文戏”。同年，常帮艺人周甫艺和锡帮艺人过昭容合议，两帮合作于先施公司游乐场同台演出。从此两帮合流。民国十四年，一说民国十九年统一改称为“常锡文戏”。

与此同时，在苏南本地，虽然政府当局的禁令甚严，但群众仍以一睹滩簧为快，争往观之。而滩簧艺人亦与政府巧妙周旋，长年活动于乡间，“每于夜间辄男装女扮，搭台演唱，……甚至通宵达旦，彻夜不寝”（民国六年十一月二十六日《锡报》）。常州某地虽经查处，“今年事过情迁，又向滆湖东邀来滩簧婆多人，建筑高台乘夜演唱双花双旦，观者甚为热闹”（民国四年十一月二十六日《詹詹日报》）。群众和艺人的抵制使某些乡（衔）董也逐渐改变成见，不仅自己观看，甚至邀滩簧班临近演唱，以便合第观览。至民国八年五四运动前后，民主思潮兴起，滩簧演出更为频繁，不仅在夜间，而且在白天公演；不仅公然进入常州、无锡、苏州等城市，张贴广告，演于公园、广场、茶室乃至火车站，而且男女同台公演，“观者人山人海，大有万人空巷之概”（民国九年七月四日《兰言日报》）。若有人指责，“彼经手者竟以小菜场之新剧比较，且有彼客串我亦客串，彼文明我亦文明云云”（民国九年六月十五日《兰言日报》）。这期间又时有文人执笔的新式滩簧刊于报端，如《新编文明结婚滩簧》、《新编平等自由滩簧》、《十改良新滩簧》等等，滩簧乘势得以长足发展。至三十年代，常州、无锡、苏州城内外均有常演滩簧的戏院、茶园，总计有三十多处。吴江、昆山、太仓、江阴、常熟和宜兴等地的戏院、茶园，几乎全为滩簧所占，丹阳、金坛、溧阳、溧水、高淳等城乡，也常有滩簧演出。有些班社的活动范围已达苏北及浙江、安徽交界处。王宝庆、唐阿桂等人还相继组班去汉口、南京演出。苏南地区的滩簧，紧随进入上海的常锡两帮合流易名，也统称为“常锡文戏”。

由于进入城市，有了较稳定的演出场所，于是也先后出现了一批较稳定的长年不散的四季班。上海市区约有十副（含流动班社），苏南一带的班社其数今已难以统计。活动于沪宁一线的班社，著名者有袁（仁仪）家班、孙（玉彩）家班、周（甫艺）家班、李（庭秀）家班、刘（荣炳）家班、俞（荣甫）家班、杨（云祥）家班、匡（耀良）家班等。这些班社历时短则十余年，长则二十余年，组班者均为有名于一时的艺人，收徒众多，培养了许多新秀。

锡剧进入上海和苏、锡、常等城市后，得以与兄弟剧种接触、交流和竞争，首先在剧目上获得显著发展。先后从“宝卷”和“弹词”引进了《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《双珠凤》、《孟丽君》等；从徽班中吸收了《琵琶记》、《蔡金莲》等；由京剧移植了《贩马记》、《樊梨花》等。上海的常锡文戏，在十里洋场商业文化的影响下，为竞尚新奇，招徕观众，从三十年代中期开始演出了一大批机关布景、灯光彩头的连台本戏和公案戏，并很快影响到苏南的常锡文戏，如《宏碧缘》、《狸猫换太子》、《荒江女侠》、《封神榜》、《彭公案》、《施公案》、《济公传》、《西游记》等。同时也上演了取材于现实题材的《克宝桥》、《显应桥》、《褚凤娣》以及《山东马永

贞》、《杨乃武与小白菜》、《秋海棠》等一批时装、清装戏。

这些大型的连台本戏或本头戏，标志着常锡文戏已进入同场戏阶段的大同场戏时期。在小同场时期，脚色行当已由对子戏的“三小”发展为小生、老生、滑稽（丑）、老旦、花旦五行，至大同场时期，进一步分行，小生有“风雅”、“文武”之分，老生有“家庭老生”、“文武老生”、“奸雄老生”之分，滑稽有“潮流滑稽”（演唱时事新闻）、“呆派滑稽”（又称“冷面”，以阴噱见长）之分，老旦有“家庭老旦”、“彩旦”之分，花旦有“青衣悲旦”、“文武花旦”、“闺阁花旦”、“风骚花旦”、“小旦”（又称“丫头旦”）之分。与此同时，在音乐曲调上同样有了极大的丰富和提高。从杭州武林班吸收了〔大陆板〕（即〔大锣板〕），从申滩（即沪剧）吸收了〔三角板〕，从苏滩引进了〔迷魂调〕；苏州〔文书调〕（即〔铃铃调〕）、徽班的〔高拨子〕、京剧的西皮、二簧〔摇板〕及〔点绛唇〕、〔哭皇天〕等曲牌和锣鼓经亦相继被吸收引入。伴奏乐器增加了琵琶、三弦、笛子、唢呐、副帮二胡和京剧打击乐器。在表演上模仿京剧的程式，有的班社还请来京剧艺人教习武打。1937 年日本侵华战争爆发，江南沦陷，大部分班社撤离上海和沪宁铁路沿线城市转向农村，有的被迫解散。一批演员枉遭毒打和关押，陈媛媛、周翠贞等艺人遭汉奸迫害致死。绝境中，艺人顾嘉生、何枫等毅然参加了共产党地下组织，投身革命，并以戏班作掩护，为江南解放作出了贡献，同时亦保护了一批锡剧艺人。

1949 年 4 月，江南解放。在中国共产党和人民政府关怀下，对锡剧采取了一系列有力措施，加以培植和抚育，相当多的文艺工作者加入剧团和衷共济，锡剧终于走上了健康兴旺的道路。1950 年，苏南行政公署举办了民间艺人讲习班，同时将流行各地的常锡文戏统一改称“常锡剧”，并成立了苏南文联，常州、无锡三个实验常锡剧团，并派一批干部进团加强领导。根据政务院“改戏、改人、改制”的方针，苏南行政公署文化事业管理局在 1952 年 8 月，举为了十五个剧团（班社）、近六百人参加的“苏南地方戏剧团训练班”，组织艺人进行政治、文化、政策和业务学习。同时成立苏南行署文化事业管理局戏曲审定组，挖掘整理传统戏《宝莲灯》、《翠娘盗令》，移植和改编现代戏《王贵和李香香》、《赤叶河》、《白毛女》、《翻身姐妹》、《葡萄熟了的时候》、《方珍珠》、《太平钱》、《新儿女英雄传》，计十个剧目，供参加学习的剧团排演。1953 年 4 月，由苏南文联实验常锡剧团和苏南文工团部分成员组建成江苏省锡剧团。此后，常锡剧便简称“锡剧”。1955 年江苏省文化局并将此作为正式决定通知各地。据统计，是年，全省共有专业锡剧团三十五个，从艺人数达一千九百五十九人。上海、浙江、安徽部分地区亦相继成立了锡剧团。

在“百花齐放、推陈出新”和戏改政策的指引下，各剧团废除幕表制，建立剧本制，强化导演制。并在音乐、舞台美术等方面进行了艺术革新，使剧种生机盎然。先后参加了 1954 年 9 月在上海举行的华东区戏曲观摩演出大会和 1957 年 4 月举行的江苏省第一届戏曲观摩演出大会。《走上新路》、《双推磨》、《红楼梦》、《庵堂相会》、《珍珠塔》、《红楼镜》、《显应桥》、《水泼大红袍》、《牛旺回书》、《江阴血战记》、《白马告状》获剧本一、二等奖和剧本奖、

演出奖；姚澄、王兰英、沈佩华、王汉清、王彬彬，梅兰珍、吴雅童、杨企雯等演员获一、二等奖。这些剧目和演员各具特色，艺术风格各异，为剧种赢得了荣誉，扩大了影响。1954年9月，国务院调江苏省锡剧团进京为全国第一届人民代表大会演出了《双推磨》、《庵堂相会》和《打面缸》。1958年10月、1959年6月，常州市锡剧团和无锡市锡剧团先后调京演出了《双珠凤》、《珍珠塔》等剧目，受到了党和国家领导人的接见和赞扬。1959年4月，中国共产党八届七中全会在上海召开，中央又调江苏省锡剧团赴沪演出了《救风尘》、《嫁媳》和《三访桑园》等剧目。

锡剧坚持"三并举"方针，除整理改编一大批传统剧目和创作新编历史戏外，还不断编演现代戏，如《红色的种子》、《白丹山》、《红花曲》等。其中《双推磨》、《庵堂相会》、《庵堂认母》、《珍珠塔》、《孟丽君》、《双珠凤》、《红花曲》、《农家宝》、《姑嫂比武》和《三亲家》拍摄成电影，还有部分剧目灌制了唱片、录音带，拍摄成电视片，更扩大了锡剧在全国的传播和影响。

为适应剧种的不断发展，音乐工作者以"推陈出新"为指导思想，先后又创作或从其他剧种音乐改编了〔新簧调〕、〔新大陆调〕、〔老簧调〕、〔新铃铃调〕、〔乱鸡啼〕、〔陈调〕、〔洪发调〕、〔流水板〕、〔导板〕、〔散板〕、〔二八板〕、〔慢三眼板〕、〔垛板〕和〔弦上调〕、〔太平调〕等。使〔簧调〕、〔大陆板〕两大板腔系统更趋完备，以适应反映古代和现代生活及人物的要求。

从1958年起，江苏省戏曲学校创办了锡剧科。无锡、常州、苏州、镇江等市县也先后办起了戏校、艺校。有条件的剧团亦开办了艺术训练班和学馆，培养出一批又一批锡剧新秀。"文化大革命"期间，不少锡剧团解散，许多演员改行、下放和枉遭批斗，大批行头和艺术资料被焚毁。保留下来的个别剧团在演"样板戏"中，一度改得京、锡混淆，失去锡剧原有的特色，脱离了广大观众。1977年后，在党的十一届三中全会路线、方针、政策指引下，陆续恢复了十多个剧团，省戏校及无锡、常州等市的戏（艺）校又恢复了锡剧科（班），继续培养新人。

扬剧　明正德、嘉靖以后，安徽凤阳花鼓便流入江苏。清初扬州、镇江一带流行的民间歌舞花鼓与此有密切联系。扬州的花鼓，最早可见于吴绮《扬州鼓吹词序》所记："至康熙间……扬州花鼓扮昭君、渔婆之类，皆男子为之。"(见《扬州画舫录》)花鼓在镇江流行，最早见于镇江人柳诒征《里乘》所记清康熙年间的大学士张玉书之孙张适在京口(即镇江)府第青山庄蓄养两副家班事，所谓"新腔摧打花奴鼓，反腰贴地骨玲珑"。可知至迟在康熙年间，在扬州、镇江一带花鼓已相当流行。从村野农夫到官绅富贾，均以此为乐。此后花鼓在两地绵延不绝，乾隆前后，镇江官塘桥一带，每逢正月初九，观音山都有集会演唱花鼓。镇江所辖丹徒县宝埝乡郚村的姚氏花鼓世家，收藏有清光绪时写镇江人民抗英的《火烧洋楼十杯酒》以及《十二月古人名》、一丑一旦的《大看相》、《小看相》花鼓唱本，为这个时期的花鼓活动留下了踪迹。

花鼓属民间歌舞，系农民逢年过节于庙会演唱的自娱活动。最早仅有两个角色，一小面（丑），一包头（旦），对歌对舞，俗称“打对子”、“踩双”，后渐发展成“三包四面”（即三旦四丑）七人之多的群歌群舞，并穿插科诨（俗称“打岔”）。舞蹈形式有“磨盘”、“跌怀”、“跨马”、“背剑”、“撞肩”等等。舞蹈时皆有对应的专用曲调，曲名与舞名相同。所唱节目有《十二月花名》、《二十八宿》等，大抵表现男女爱悦之情事，生活气息浓，但故事情节简单。在长期演出活动中，先从古老花鼓戏吸收了《卖卦》、《补缸》、《单怕》、《双怕》等小戏，又从时调吸收了《小尼姑下山》等戏，尔后更从当地徽班学来《双摇会》、《彩鼓》、《借妻》、《探亲》及外地剧种的《种大麦》等剧目，时称“花鼓戏”。花鼓戏在发展过程中，曾向来往于扬州一带的花部诸声腔剧种学习，从剧目来看，见于《缀白裘》第六集的有《打花鼓》、《探亲相骂》、《打面缸》等等；见于《燕南小谱·花部》的，有《小寡妇上坟》、《王大娘补面缸》等；见于吹腔的有《打杠子》、《王小二过年》等。但当时花鼓戏尚未形成自己特有的固定唱腔，往往全部照搬所学剧种的唱腔，但表演具有花鼓风格。

清中叶，扬州、镇江乃至南京等地，还盛行维扬清曲（又称“扬州清曲”、“广陵清曲”），系坐唱形式，演唱者一、二人至七、八人不等，以琵琶、三弦、月琴、四胡、扬琴和檀板等伴奏，有时还辅以敲击碟子、酒杯。此种曲艺以曲牌联唱表现曲目故事内容，不带道白，亦不化妆，更无表演动作。维扬清曲在扬州、镇江一带长期流行不衰。约在民国八年（1919），镇江花鼓戏艺人臧雪梅（先曾是清曲玩友）、孔少兰等人，从自娱发展到唱堂会，因剧目不敷演出，开始大量吸收维扬清曲曲牌及曲目，如〔梳妆台〕、〔补缸〕、〔剪剪花〕、〔银纽丝〕等，使原有花鼓戏充实丰富而面目一新。因其唱腔婉转细腻，仅以丝竹伴奏，故俗称“小开口”。不久，他们又组成班社于镇江保安街龙云楼售票公演。同年，臧雪梅和方少卿等人正式组成凤鸣社，应邀赴浙江省杭州美记公司游艺场登台演出。据民国十一年《全浙公报》，是年凤鸣社曾再度赴杭公演（是时美记公司游艺场已改名“西湖大世界”），挂牌“扬州新剧”（据杭州老艺人回忆，观众仍称其“小开口”），所演剧目有《孝义坊》、《上新坟》、《王先生》（即《王瞎子算命》）、《过花关》、《双摇会》、《腊梅告状》等。其时，因演出时久，剧目少不敷用，又增编许多“路头戏”（即幕表戏），如《秦雪梅》、《穿金扇》、《孟丽君》、《珍珠塔》、《二度梅》、《十美图》等。乐师李伯樵等人在音乐伴奏上也有所改进，使舞台演出初具规模。扬州花鼓戏的艺人王万青、吕正才等，亦于民国十年应邀赴上海在“大世界”公演。自此上海一些演出场所竞相邀请扬州和镇江的花鼓戏艺人到沪演出。为适应大城市的营业性演出，遂向京剧借鉴和仿效化妆、行头、剧目及表演等，舞台艺术各方面均得以迅速提高。镇江艺人胡大海提议将花鼓戏易名，遂有“洪扬戏”（“洪”，艺人误以为镇江之古称）称呼之争，后定为“维扬文戏”。

民国十四年前，“小开口”均由男性演唱。其后相继成立了新新、民鸣、永乐三科班，开始培养女艺徒。新新社首次揞养了“七贞一凤”，其中有新善贞（即金运贵）、新兰贞等；民鸣

社先后培养出"十香十六玉",其中有筱林香(即筱荣贵)、潘玉兰、顾玉君等。永乐社培养出"四秀",其中有王秀兰、高秀英等。此后王秀兰又培养出"四秀四兰",张林山又培养出"十二鸾",陆长贵又培养出"七霞一芳"等等,一时间人才辈出。金运贵等女小生的出现及许多女演员反串男丑,维扬文戏大有"皆女子为之"的趋势。此时维扬文戏的活动领域也由扬州、镇江、上海、杭州扩大到南京和安徽省的芜湖、安庆、蚌埠等地。

与"小开口"进入杭、沪并兴旺发达的同时,另有一股从扬州一带而来的"大开口"艺人活跃在上海。"大开口"即香火戏,属古傩腔在江淮间之亚流。扬州一带(包括仪征、江都、六合等地)自古即有"香火",又称为"僮子"。从农村的"青苗会"、"牛栏会"中兴起,专事驱邪祈福、酬神祭鬼活动,有文香火、武香火之分,又有内坛(坐唱)与外坛(武打)之别。二十世纪五十年代曾发现乾隆四十九年(1784)香火戏手抄本《张郎休妻》,可证乾隆年间香火已衍变为香火戏。香火戏以文武坐唱相结合,内坛剧目多出自"神书",如《魏征斩龙》、《九郎官》、《刘全进瓜》、《赶山塞海》、《黄氏女对金刚》、《杨金锁》等等。外坛剧目则有《小乔思夫》、《关公赞曹月娥》、《张郎休妻》、《二郎探母》等等。以后又从《三国》、《封神榜》等说部改编不少剧目。因为演出时只用锣鼓伴奏,唱腔高亢粗犷,故俗称"大开口"。

"大开口"的演出活动,在晚清已较兴盛。但在太平天国失败后,清政府以香火戏艺人曾助太平军反清,下令禁演香火戏,艺人大批逃往外地谋生。宣统末年(1911)前后始进入大城市。有记载的正式演出是江都樊川镇杨五一班人演于上海南市方浜路齐云楼。民国八年,香火戏艺人崔少华、胡玉海等也进入上海演出,接着潘喜云、王秀青、陈红桃、杭文奎等也相继去沪。民国十五年以后,在上海的香火戏班社已达十三个之多。与此同时,它也流传到南京、安徽芜湖、湖北汉口。扬州本地的香火戏也日渐活跃。民国二十年,香火戏改称"维扬大班",以别于"维扬文戏"。在表演上也学习京剧,所演剧目日益丰富,较为流行的有《孟丽君》、《秦香莲》、《莲花庵》、《双珠凤》、《二度梅》等,此外尚有一些连台本戏。

民国十六年,艺人王月华被上海恶霸杀害。农历二月二十八日由崔少华、潘喜云,吴在喜、周松亭等发起,在上海成立"上海维扬伶界联合会",有七个扬州戏班(全为"大开口")二百多名艺人参加。是年前后,"大、小开口",艺人已三三两两同台演出,只是各唱各调。为了争取观众,"大开口"艺人与"小开口"艺人同台演出日益增多。民国二十年又在上海聚宝楼共演《十美图》,自此"大、小开口"便逐渐合流,称"维扬戏"(或"扬州戏")。维扬戏是以"小开口"为基础,因"小开口"较"大开口"更受普遍欢迎,更适合营业性演出。合流后,"大开口"艺人一般都改唱"小开口","大开口"戏仅偶而为之。但"大开口"的一些曲调却被吸收融合而成为维扬戏音乐的组成部分。民国二十五年,"小开口"艺人加入了维扬伶界联合会,并改名"上海市维扬戏协会"。此时维扬戏班社已发展至三十四副,且行头考究,行当齐全(生、旦、净、丑四行皆备,但以生、旦、丑为主),拥有大小剧目近五百个。

中华人民共和国成立后的第二年(1950),维扬戏由政府正式定名为扬剧。此时扬剧进

入新的发展期。在它流行的地区扬州、镇江、南京以及上海，建国伊始即都举办了艺人学习班，将流散和改行的艺人集中起来，恢复演出。1949年，在扬州成立了联合扬剧共和班，由二十余人发展到八十余人，后改为扬剧联合第一剧团。1950年11月，成立了高秀英等为主要演员的苏北实验维扬剧团，继而又先后组成了“联二”、“联三”、“新艺”、“柳村”、“团结”等扬剧团。在镇江，1950年成立了金运贵、筱荣贵为主要演员的金星扬剧团，同年南京组成由张月娥任团长的“力进”、由林玉兰任团长的“联友”等五家扬剧团。此外在上海、安徽天长、来安、滁县等地也相继成立了扬剧团。

1951年，为贯彻华东戏改会议精神，苏北文联决定以苏北实验维扬剧团为重点进行戏改实验，在改幕表制为剧本制的同时，对扬剧音乐进行了全面调查研究和整理、创新工作。在剧目建设上，一方面大力挖掘、整理和改编传统剧目，一方面积极创作新戏，现代戏《枪毙恶霸萧月波》连演二百余场，在土改反霸斗争中起到积极鼓动作用。

1953年1月，江苏省人民政府成立后，2月，在苏北实验维扬剧团基础上，充实力量，组建了江苏省扬剧团，驻南京，是扬剧界第一家省属国营剧团。至1966年止，本省计有较为正规的职业扬剧团十三个，集中在镇、扬、宁一带市县。

这阶段扬剧进入鼎盛期，1954年华东区戏曲观摩演出大会，扬剧参演剧目《鸿雁传书》、《挑女婿》、《袁樵摆渡》均获演出奖。重新整理的《上金山》、《放许仙》、《断桥会》，也为人瞩目。1957年新编剧目《碧血扬州》上演后，为戏曲界所推重，曾被许多剧种移植。同年，根据连台本戏《僵尸复仇记》整理改编的《恩仇记》，弃糟粕，取精华，取得成功经验，在江苏省第一届戏曲观摩演出大会上获多项奖励。1959年该剧进京汇报演出，受广泛好评。是年扬剧又推出挖掘整理的传统剧目《百岁挂帅》，进京汇报演出，旋即摄制成电影。六十年代初，扬剧现代戏《夺印》又一次轰动全国，被许多戏曲剧种以及话剧、歌剧、电影移植或改编。现代题材的佳作还有《防汛英雄》、《红色家谱》、《黄浦江激流》等，均有较大影响。

“文化大革命”期间，许多扬剧团先后解散，广大演职员被强令下放，许多优秀演员遭受批斗，金运贵，潘玉兰被迫害致死。1977年后，扬州、镇江等地的一些扬剧团先后恢复，江苏省扬剧团也得以充实，并陆续培养出一批新秀，扬剧音乐改革和剧目建设又再次起步，又产生了如《包公自责》、《马娘娘》、《三把刀》等有广泛影响的剧目。

淮剧　盐城、阜宁和淮安、淮阴一带农村，自古即有僮子做香火的巫觋活动。建湖县《恒济公社志》即记载明弘治元年(1488)该县小袁庄有个名叫胡仁的僮子。农民祈求丰收做“青苗会”、“加苗会”，延福消灾做“太平会”、“火星会”等。会末有“揭榜”、“走仙女”等关目，僮子头扎黑巾作官帽，口挂玉米须作胡须，扮太白金星；另一人穿女花衫，头戴勒子，插上纸花，扮仙女，作简单表演。有时以桌子、门板作台，演《姜太公钓鱼》等简单戏文。后这类演出内容不断丰富，经长期衍化而为香火戏(又名“三可子”、“三伙子”。其名由来，传说不一)。据原盐城县上冈石桥头《吕氏家谱》记载，吕氏一家八代(七至十四世)人从艺，其九

世世凤公约在嘉庆初即演香火戏，而据健在的多数老艺人回忆，香火戏始于清同治元年(1862)前后。

香火戏演出甚为简陋，置席为台谓“地塌戏”，板门为台谓“板门戏”，行头常以便装略加美化代替，道具以门闩当剑，柳枝代鞭，表演只是由脚色走来过去，相互接唱。

其时，当地亦流行“门弹词”（又称“门叹词”、“门谈词”），是人们在劳动时随口歌唱，以吐积气，久而久之形成的民间小唱。香火戏艺人时与门弹词艺人结伙搭班，三、五人，八、九人不等，时聚时散，露天演出“对子戏”、“三小戏”。在这过程中，香火戏亦吸收了门弹词的一些曲调。

香火戏唱腔由东、西两大支流汇合而成。东路（盐城、阜宁等下河地区）演唱〔香火调〕（又名〔下河调〕），由门弹词曲调和香火会〔僮子调〕衍变而成，音调刚柔相济；西路（清江、淮安、宝应等上河地区）演唱〔淮调〕（又名〔淮蹦子〕），由田歌、劳动号子发展而来，音调高亢粗犷。场面无弦乐，仅有大锣、小锣、响板和竹根鼓。

香火戏初始，随各种香火会而演（故当时艺人，时做僮子，时唱门弹词，时演香火戏）。至十九世纪六十年代初，逐步脱离香火会而独立演出。其时徽剧班社也遍及这一地区，香火戏遂常与徽剧同台或合班演出，名曰“徽夹可”。十九世纪末，香火戏因乡音土调受到广大观众喜爱，一些徽班艺人逐步转入香火戏行列。香火戏因此得以吸收徽剧的艺术成就不断发展：班社从“六人三对面”扩大到十几人。行当从“三小”（小生、小旦、小丑）发展到“老生、小生、副、末、旦、大花脸、二花脸、三花脸”。表演从只唱不做到吸收徽剧表演程式，开始讲究“一引、二白、三笑、四哭，规模格局”；又吸收徽剧武功，与香火戏原有武术、杂技相融合，出现一些以武戏见长的名演员。服装化妆从戴勒子、插纸花改为徽戏大装，衣箱逐步齐全。由僮子出身的香火戏艺人严大罐、严二罐等人将徽剧〔高拨子〕音调，按照僮子所唱〔南昌调〕的结构要求，发展成后来成为淮剧基调之一的〔靠把调〕（因用于靠把老生戏而得名）。由徽班转入香火戏的鼓师单连发引进徽剧锣鼓点，丰富了香火戏的场面伴奏。这一时期引进了徽剧的大量剧目，主要有《张良辞朝》、《白云山》、《游五庙》、《百寿图》、《张松献地图》、《取西川》、《九龙山》、《战盘河》、《三打采石矶》、《取东川》、《托兆碰碑》、《空城计》、《绑子天台》、《清官册》、《芦花荡》、《渡文公》、《谢宝庄》、《叹骷髅》等，并逐步形成本剧种“九莲十三英七十二记”的基本剧目。徽剧被新兴的京剧取代后，香火戏继与京剧同台，谓之“皮夹可”（“皮”即“皮簧”），遂又得到京剧艺术的陶冶。

二十世纪初，香火戏班社遍及盐淮乡村，影响较大者有：淮安蒋瘪嘴、吴殷诚，清江（淮阴）左二娘，宝应吉作舟、菊佩卿等班；盐阜苏正中兴隆班、严大罐严家班、陈玉庚陈家班等。

民国元年(1912)前后，下河何孔德、何孔标、韩太和、骆步新、武旭东等先后赴沪。二十年代至三十年代，上河孙玉波、徐明芳（大友子）、石景琪，下河梁广友、李玉花、董桂英等也

相继抵沪。同时，上河沈月红、杨子良、周茂贵等领班赴南京、无锡、苏州、常州，下河吕祝山等赴杭、嘉、湖一带演出。香火戏由此开始南下进入城市，并被当地群众称为“江淮戏”。民国十六年，在上海，出身京班的青衣、花衫谢长钰与琴师戴宝雨合作，并与陈为翰、何孔标共同研究，借鉴京剧的拉弦乐托腔的方法，在〔呵大嗨〕的音调基础上创作了新腔，由戴宝雨用四胡伴奏，是淮剧第一次出现的拉弦乐器伴奏的曲调，故被称为〔拉拉调〕（简称〔拉调〕）。

继〔拉调〕产生并被传到苏北之后不久，经常演出于盐淮一带的杨金花，于民国二十一年将较原始的〔淮蹦子〕加以改造，使之既保持西路高亢粗犷风格，又赋有东路柔和、抒情的韵味，被群众称为〔软淮蹦〕，从而东西两大支流得以统一。

民国二十八年秋，上海筱文艳与何叫天在高升大戏院演出《七世姻缘》时，与琴师高小毛合作，在李玉花、马麟童等不断丰富发展〔拉调〕、蕴育着新腔萌芽的基础上，又创造了〔自由调〕，并迅速传到苏北，为各班社所广泛运用，终于奠定了淮剧声腔〔淮调〕、〔拉调〕、〔自由调〕三大主调的格局。

抗日战争初期，盐淮多数乡镇沦陷为敌占区，香火戏班从城市退回乡村，时遭日军“扫荡”，很多艺人被蹂躏，甚至丧生，盔头衣箱被劫，多数班社解散。四十年代初，苏北盐阜一带成为抗日民主根据地，在中国共产党领导下，兴起了宣传抗日的群众文艺运动。是时，香火戏易名为淮戏。1942年秋建立了苏北文工团，并由新文艺工作者凡一、方徨、常虹、雪飞四人组成淮戏研究小组。同年10月，新四军军部帮助阜宁县成立了停翅乡文工团，先后编演了四十多出现代淮戏。1943年11月，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》在苏北解放区发表后，盐阜区先后成立了九个县文工团，每团均设有淮戏组(队)。在其带领下，各乡镇纷纷成立了以演淮戏为主的业余剧团，自编上演了六百多出现代淮戏。参加业余创作和演出的有各阶层人民群众和基层党政干部，其中比较出色的业余编剧如顾鲁竹、钱相摩、曹耀南等，都是小学教师。

在所创演的现代淮戏中，尤以阜宁县政府文教科长黄其明的《照减不误》、《渔滨河边》二剧影响最大。《照》剧每当演到佃户周大揭露地主张百万耍弄租息明减暗不减的阴谋时，台下观众愤怒高呼：“打倒张百万！”“枪毙张百万！”有力地配合了减租减息斗争。《渔》剧揭露国民党消极抗日、积极反共、残害人民的罪行，促进了各阶层人民的团结抗日。《照》、《渔》二剧为全区各专业、业余剧团所广泛演出，《渔》剧后来成为本剧种保留剧目。

中国共产党盐阜区党政军各级领导，对淮戏的创作和演出十分重视。新四军代军长陈毅、新四军一师师长粟裕、中共苏中区委书记管文蔚及宣传部长俞铭璜、新四军一师政治部主任钟期光、新四军三师师长兼中共苏北区委书记黄克诚等，都曾先后观看淮戏，并给演员们以亲切鼓励。1944年9月，中共盐阜区党委宣传部举办为期两个月的各县文工团集训班，剧作家阿英和中共盐城地委宣传部副部长王阑西，多次为学员讲课。《盐阜大众

报》也开设《文化娱乐》专栏，发表剧本和演唱材料。

这期间新文艺工作者运用淮戏这一戏曲形式与革命内容相结合，作了“旧瓶装新酒”的尝试。音乐家章枚为《照减不误》、《渔滨河边》等剧整理改编了〔新淮调〕、〔新拉调〕、〔新悲调〕等曲调。雪飞在《渔滨河边》中主演郑廷珍，其“鸟儿树上有窝巢”、“郑廷珍一路上来得好快”等唱段流传至今。1945年，雪飞在《刘桂英是朵大红花》一剧中饰刘桂英，在〔拉调〕基础上发展了新腔，称为〔大红花调〕（又名〔淮悲调〕）。

淮戏艺人也积极参加抗日宣传演出。盐城县万兆英、贾凤仙戏班，常到离日军据点二、三里路的乡村演出现代淮戏。王文祥戏班曾由新四军军部直接领导，排演新戏。崔胜奎戏班将传统剧目《薛平贵》、《朱春登》加以整理演出，配合参军和土改宣传。上河周茂贵戏班常为部队和地方政府中心任务进行慰问和宣传演出，许多艺人辅导农村业余剧团排戏、演唱、化妆，有时也参加业余演出。

中华人民共和国成立后，1953年淮剧正式定名。是年起至1958年间，本省专业淮剧团先后登记。1956年11月在南京成立了江苏省淮剧团（后迁盐城），集中了很多著名艺人，为全省最重要的淮剧演出团体。政府文化主管部门派干部下各团领导艺人实行“三改”（改戏、改人、改制），建立起党支部、团部、工会、共青团支部，艺委会和各部门业务组织，制定各项规章制度。许多新文艺工作者加入淮剧行列，从事编剧、导演、作曲、舞台美术等工作。从五十年代初开始，剧本制逐步取代幕表制，导演制逐步取代说戏制，舞台美术设计逐步取代了“一桌二椅”。

五十年代至六十年代初，淮剧在舞台艺术诸方面深入进行了对传统的挖掘、整理、规范工作。传统剧目的挖掘整理成果丰硕，《南访》、《大过关》、《兵困禅林》、《五台出家》、《蔡金莲告状》、《急拿王兆》、《借蓝衫》、《金水桥》、《赞貂蝉》等，在表演或唱腔方面均富有特色，成为淮剧的保留剧目。1960年冬，在盐城专区成立的淮剧艺术考定委员会，历时两年，共挖掘传统剧目三百多个（其中有文字记录本一百一十个），为淮剧剧目搜集、保存了可贵的资料。

在音乐方面，淮剧艺术考定委员会挖掘汇集各类淮剧曲调一百三十八首，淮剧锣鼓谱四十八首，淮剧伴奏曲牌十首，编印成《淮剧音乐》一书，使淮剧音乐有史以来第一次得到全面系统的整理与规范，并在全省淮剧界作了较普遍的推广。1962年10月张铨发表《淮剧锣鼓研究》一书，对淮剧打击乐作了系统的总结。

这一时期，与挖掘、整理传统的同时，淮剧在新的创作方面也取得可观的成绩，尤其在现代戏方面，创作和移植上演了大量剧目。其中合作化时期的《两兄弟》、公社化时期的《幸福花开》，在广大农民观众中影响广泛。1958年创作上演的《一家人》，写革命战争时期敌占区人民的英勇斗争，情节动人，唱腔设计既重传统，又富创新，观众反映尤其强烈，也曾多次为中央领导人招待演出。至六十年代初期，淮剧现代戏创作出现高潮，1963年间，仅

盐城专区一地即创作大、中、小型现代戏剧目六十个。1964 至 1966 年间，淮剧现代戏《民运队》、《田园新歌》、《换良种》、《春风烈火》等，先后参加省戏曲调演，均获好评。

“文化大革命”期间，淮剧团多数被迫解散，剧本、资料、行头多遭毁弃。很多著名淮剧演员和艺术骨干被批斗、下放。江苏省淮剧团和一些县淮剧团以“抓革命促生产”名义移植上演了京剧样板戏《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《红色娘子军》、《杜鹃山》等，其中《红灯记》曾赴京演出片断。在此期间，淮剧音乐由于借鉴京剧表现手法，进一步丰富了本剧种唱腔的板式变化和小花腔、大拖腔的运用，同时又引起淮剧唱腔京剧化的倾向。

1976 年“四人帮”被粉碎，淮剧立即投入新的创作，现代戏《金色的教鞭》捷足先登，广泛受到好评。1979 年后，随着一系列拨乱反正工作的深入，许多淮剧团恢复建制，下放人员大多归口。至 1982 年底，淮剧恢复上演了大量传统剧目，在创作方面则以现代戏为主，其中《打碗记》、《一字值千金》被调进京演出，获文化部优秀演出奖；《离婚记》获省首届百花奖。这一时期淮剧以现代戏的丰硕成果扩大了影响，引起全国戏曲界的瞩目。

淮海戏　单声腔剧种，属拉魂腔声腔体系之东路。拉魂腔的源流传说不一，淮海和安徽泗州的艺人多主下说：清乾隆年间，海州一带流行由秧歌号子发展而来的〔太平歌〕和猎户所唱的〔猎户腔〕，清乾隆年间有丘、葛、杨（一说张）三人将其加工润色为〔怡心调〕和〔拉魂腔〕（或称〔拉后腔〕），并以此二腔演唱农村生活的短小篇子和民间故事，挨门逐户卖唱，人称“打门头词”，以“三刮子”即三弦伴奏，曲目主要有《访贤》、《隔墙》、《武收》等。后丘去淮北（形成泗州戏），葛去鲁南（形成柳琴戏），杨留海州。至道光年间，艺人开始组成班组，赶青苗会、烧香会演唱。演唱时于地画圈，圈内放席，艺人分脚色表演，时称“小戏”。小戏班组成员很少，有“七忙八不忙”之说。开始不分行当，以男扮女，演员必须生、旦、净、丑“一脚踢”。后由“一脚踢”分成小生、小旦、小丑三行。行头多为“随身衣，就脚鞋”，但也有自制褶裙、彩鞋等。剧目多为“对子戏”、“三小戏”，如《跑山》、《算命》等；随之，增添一些本头戏，如《大魁花》、《仙花记》等。伴奏除三弦外，又逐步增如了大锣、小锣、铙钹等打击乐器。这一阶段，艺人们在长期的艺术实践中，形成了刚劲粗犷的男腔〔金风调〕，创造了高亢远扬的女腔〔二泛子〕等腔调。其表演：丑脚，脱胎于农村生活，创用了如“鸡刨塘”、“麻雀跳”等一些步法身段；旦脚，注重跷功，在“扭”中形成了“耍手巾”、“耍扇子”、“推衫”、“投跟”等表演技巧。

清光绪六年（1880）后，徽、京剧的流入，促使小戏艺人打破闭关自守的局面，或拜徽、京剧演员为师，或和京、徽搭班演出。如灌云王大珍就能兼演京、徽剧。当时的知名演员潘南山、魏光泰、杨如刚、单维礼等都曾向京剧科班学艺，从而队伍不断扩大，迅速丰富和提高了小戏的表演艺术。这时期东海、灌云、沭阳小戏班社群起，数以百计。从艺人员近千人。这些班社多为一家班、同庄班和师徒班，有的一家班衍传数代。影响较大的有薛洪书班、于登元班、杨如刚班、谷赵氏班 、花如明班、王春宝班、王大娘班、葛兆田班、杨洪学班 、孟庆

长班等。小戏流传地域也不断扩大至淮海地区十多个县、市，并延伸至皖东北一带。光绪二十八年至抗日战争前夕，小戏艺人于登元、古大娘、徐恒斌、樊宝全等，常率班赴安徽五河、泗县、临淮关等地演出。此时，小戏行当亦日渐齐全，分五脚生（小生、文堂生、老生、奸白、勾角）和五脚旦（奶小旦、花旦、青衣、彩旦、老旦）二类十行。行头由土制衣、裙，进而引进京剧的服装、化妆、脸谱等。伴奏乐器皮三弦改为板三弦。剧目大为丰富，除为己独有者外，有的是从京剧、徽剧及童子戏中移植而来，有的以唱本和“工鼓锣”书目改编，基本形成“三十二大本，六十四单出”，其主要剧目统称为“两骂、两关、三朵花、七大、八小、十一记”。光绪二十六年前后，小戏出现了第一代女演员，加之众多班社对外交流，更促进了小戏唱腔和表演的发展，涌现出一批优秀演员，形成东北和西南两大流派。东北艺人多以唱工闻名，西南艺人则以做工见佳。当时享有盛誉的男演员有孙玉明、单玉柱、陈双福、潘广仁、史广仁、杨巨山等。女演员则有耿大扣、古大娘、一滴油、于二以及杨八姑等。单维礼将刚劲的〔金风调〕转入低音区演唱，形成自己的低沉风格，又吸收徽剧〔哭腔〕，衍变为小戏〔悲调〕；葛兆田仿效“工鼓锣”唱法，创造了〔小滚板〕、〔一挂鞭〕，一气能唱二、三十句。女艺人林六娘，嗓音甜润，声如银铃，唱腔娓婉动听；稍后的王大娘改女腔〔二泛子〕为〔嗨嗨调〕，把琴书、地方小调、“工鼓锣”融化于小戏女腔之中，均受观众喜爱。赵大娘手巾、扇子的表演，动作泼辣，手腕灵活；谷大娘表演“推衫子”、“七投跟”等，花式多样。赵大娘（赛蝴蝶）、谷大娘（白蝴蝶）及葛殿林之妻（花蝴蝶），被誉称为小戏“三蝴蝶”。其时，因旦脚以女易男，手巾、扇子的表演和“扭”功，变得更为花梢、优美，袅娜多姿。其丑脚“走”的表演，生脚“手”的表演，亦大为丰富，发展。

1940年后，中国共产党在淮海地区建立了抗日民主政权“淮海专员公署”。自1942年起，沭阳、灌云、泗沭、淮泗四县的政府将流散的小戏艺人组织起来学习、整顿，之后分别成立了“民间艺人抗日救国会”，并给小戏命名为“淮海小戏”。在新文艺团体和新文艺工作者示范、支持下，艺人们积极配合抗日战争，编排现代剧目近百出，其中《送子参军》、《小板凳》、《柴米河畔》、《三星落》、《大后方》等在群众中影响很大。抗日战争胜利后，解放区淮海小戏活动频繁，一些县政府继续组织淮海小戏艺人集训或成立演剧组、队、团，并发动学校和农村业余剧团，以编演现代剧目配合解放战争，其时，《灾难海州》、《七块半》、《复查》、《三条路》、《掼碗》、《白毛女》等均深受广大军民欢迎。在大量上演现代剧目中，淮海小戏的音乐、表演得到很大的改革和发展。灌沭中学文工团演出的《柴米河畔》一剧中，由汤增桐、吕文桥据淮海小戏传统腔调改编设计的〔好风光调〕很有影响，淮海地区无论男女老少，皆会吟唱，中华人民共和国成立后成为淮海小戏女腔的基本调。伴奏也增加了二胡、笛子等乐器。

中华人民共和国成立后，在党和政府的关怀下，经过民间职业剧团登记及其前后的调整、充实，建立了江苏省淮海剧团以及连云港、灌云、东海、沭阳、泗阳、滨海等十市、县专业

剧团。1954年因参加华东地区戏曲观摩演出大会，淮海小戏由江苏省文化局定名为“淮海戏”。淮海小戏剧目《求情》参加大会，演员谷广发获演员二等奖。部分地、市、县于五十年代建立了戏曲学校或培训班，为淮海戏培养了一大批新秀。许多新文艺工作者被相继派往各淮海剧团，与淮海戏艺人共同创作、上演了大量新剧目，其中现代戏《拾稻头》、《姑嫂看画》、《借驴》、《海花》等均为优秀剧目。在“推陈出新”方针指引下，挖掘、整理了一批传统剧目，其中《樊梨花》、《皮秀英四告》、《三拜堂》、《避雨》、《包公铡国舅》、《骂鸡》、《催租》、《打干柴》、《跑窑》、《赶脚》、《扇坟记》等富有淮海戏传统本色，为广大观众所喜爱。越剧、湘剧、黔剧、粤剧、评剧、黄梅戏等曾分别移植上演了《催租》、《三拜堂》、《皮秀英四告》等。这一时期，淮海戏音乐随着剧目的丰富而得以迅速发展。如五十年代中、后期，由谷广发创造了男腔基本腔〔东方调〕，杨云发等创用了〔小丑调〕，女腔基本调〔好风光〕形成了多种板式，王聿珍、朱培鎏等为古老的〔二泛子〕恢复了新的生命，七字、十字清唱、弹唱，在《吴汉杀妻》、《大金镯》等戏中基本定型，同时发展、创用了〔紧打慢唱〕、〔散板〕、〔慢板〕等新板式，吸收佛教曲牌二十多支。伴奏创用了淮海高胡，增添了琵琶、月琴、板胡、唢呐、板鼓、大鼓、堂鼓等多种乐器。这些唱腔、板式，都为各淮海剧团广泛采用。在行当方面，又有变化，分为：正旦、小旦、彩旦、老旦、刀马旦、老生、正生、小生、武生、老丑、大乙丑、小耍丑、奶丑、武丑、大花、黑花、红花等。演出地域也不断扩大，北至山东诸城、临沂，南至无锡、苏州和上海，都有其足迹。

“文化大革命”期间，淮海戏受到冲击，省淮海剧团以及一些市、县淮海剧团先后被撤销，或与其他剧种的剧团合并为文工团，许多主要演员被揪斗，不少中、青年演员被迫改行。但在移植“样板戏”过程中，借鉴京剧的经验，对淮海戏传统唱腔作了大胆改革，发展出多种板式的成套唱腔。如王聿珍、朱培鎏等在《沙家浜》中设计的女腔〔好风光慢二行板〕、男腔〔新东方调〕，及由周广乾等在《闸上风云》中设计的综合板式唱段“为人类求解放奋斗终身”都广为流传。

1978年12月中共十一届三中全会后，至1982年，经过一系列拨乱反正工作，对已恢复建制的各市、县淮海剧团加强组织和业务建设，重新把被禁锢多年的保留传统剧目搬上舞台，创作了一批如《春回粮仓》、《十里香》等优秀现代剧目，并由各市、县戏校或培训班，培养了一批淮海戏学员，充实各剧团，基本解决了因“文化大革命”造成的淮海戏演员青黄不接和剧目荒的问题，使淮海戏走上正轨，向前发展。

柳琴戏　旧称“拉魂腔”，亦有“拉后腔”、“拉花腔”、“拉洪腔”、“拉喉腔”等别称。中华人民共和国成立后，定名为“柳琴戏”。系单声腔剧种，属“拉魂腔”声腔体系的北路。柳琴戏流行于苏鲁豫皖接壤的广大地区，在本省则主要流行于徐州市及丰、沛、邳、铜山、睢宁、东海、宿迁、赣榆等十余县。建国后，经过三十余年发展，其演出范围已大为拓宽，上海、南京、北京、济南、青岛、洛阳、西安、南宁等城市亦有其演出足迹。

“拉魂腔”的起源，传说不一，柳琴戏艺人多认为源于二百多年前(清乾隆间)苏鲁接壤地区(山东郯城，江苏新沂、邳县一带)的民间小调、劳动号子和农村生活音调。但也有人认为源于山东临沂地区的花鼓秧歌，即〔肘鼓子〕(又名〔周姑子〕、〔姑娘腔〕)。最初的艺人多为半农半艺，农闲时民间艺人以此音调，一家一户或一、二人走乡串里“唱门子”，卖唱乞讨。演唱内容多为反映农村生活的“小篇子”，如《观灯》、《看画》等(“拉魂腔”约有此类“小篇子”二百个左右)。其腔调仅有上下两句，俗称“一仰巴，一哈巴”两句“对着卡”。演唱时有说有唱，类似曲艺形式。约在清咸丰年间有了专业艺人和三至五人的班社雏形，不仅演唱“篇子”，也演“二小”或“三小”戏，如《蓝瑞莲打水》、《秦琼别妻》、《禅宁寺》等小戏。全剧多唱词少白口，甚至无白口。同时不断吸收民歌小调、劳动号子等音调，逐渐形成了最初的唱腔曲调，并开始用柳叶琴(亦称月琴)伴奏。行当只有小生、小旦、小丑，但已从说唱衍变为分角色表演故事。在表演上受花鼓等民间歌舞影响，形成了“压活场”、“当场变”等表演形式。“压活场”是以小生、小旦演唱“八句娃娃”和各类“篇子”，走“双插花”、“引场步”，并做整鬓、拔鞋、“燕子拔泥”、“凤凰展翅”等身段，且歌且舞。“当场变”是在演“二小”或“三小”戏趋于成熟时形成的一种向表演多角色大戏过渡的表演形式。演员借助变换简单的服装道具，一人扮演多角，其典型剧目有《七装》，二人(一男角、一女角)扮演七个角色，当场变演，此种表演形式又俗称“抹帽子戏”。此时小丑也有了“仙鹤走”、“鸭子扭”等别具特色的身段。在长期演出过程中，剧目不断丰富，当时有一反映艺人生活的“篇子”：“咸丰三年(1853)米粮贵，……认个师傅学唱戏。先学一出《红灯记》(即《观灯》)，然后又学《盗马》词。《大小鳌山》都学会，又学《南唐》(即《下南唐》)对《北齐》(即《北齐国》)。”同时，在音乐方面也逐步吸收了花鼓、肘鼓子、锣鼓铳子的音调，并与胶东的柳腔、茂腔、五音戏相互影响，使唱腔得以不断发展。至清末民初，艺人开始组成较大戏班，每班七至十人不等，故有“七忙八不忙，九人看戏房，十人成大班”之说。但仍无戏衣、头面，表演时生脚身穿大褂，头戴礼帽；旦脚身着彩裙，头扎彩球，在农村跑坡、溜乡“打地摊”演出。演出前为招徕观众，全班艺人“下满场”，齐唱“满台腔”，人声伴唱，小锣助节。因戏班人少，艺人仍需“生旦净丑一脚踢”。常演的剧目多为以唱为主的小戏，如《打干棒》、《小书馆》、《站花墙》、《大隔帘》、《小隔帘》、《老少换》、《书馆会》等。此时的伴奏除柳叶琴外，还有柳木梆子、小堂鼓、小镲、大锣、小锣等打击乐器，但不分文武场，也无专人司乐，均由演员兼代。唱腔亦逐步成熟，由基本曲调、专用曲调和民歌小调组成，此时已是“拉魂腔”的成型阶段。

从本世纪二十年代起，徐州及鲁南、皖北一带的“拉魂腔”艺人，开始进入徐州、蚌埠等大城市演出，较早进入徐州市的班社是孙大才班。初始仍以“打地摊”演唱为主，演出形式仍较简陋。抗日战争时期，“拉魂腔”班社主要仍在苏鲁豫皖各县乡镇活动。抗战胜利后的1945年10月，当时的宿北县(宿迁、新沂一带)人民政府，曾将长期在解放区流动演出的近百名民间艺人集中训练了三个月。集训结束前由县长宣布组成了新庆、同庆、永庆和大

庆四个“拉魂腔”戏班(非正式编制,属民间艺人组织),归宿北县文工团管理。四个戏班先后排演了自己创作的《血海深仇》、《打鬼子》、《改造二流子》等现代戏,在宿北县解放区演出后,深受军民欢迎。其活动直至1947年春,宿北县干部及地方部队北撤,四个戏班亦随之而解散。

这一时期、还有赵崇喜、王兆兴等人的戏班进入山东济南大观园演出。民国三十六年(1947)前后,又有季良奎率领的一个五十余人的大班进入南京,在下关九江圩演出;徐茂银、周桂珍夫妇还远至上海“大世界”演唱;同时,由厉仁清、刘衍庭和王素琴等艺人率领的戏班,定点徐州市演出等。这些戏班比较稳定,成员多至二十人左右,并有简陋的衣箱和小型乐队,在城市茶园、草席棚乃至简陋戏园演出,很受城市居民喜爱。所演剧目已从演小戏逐步过渡到以演本戏为主,其常演剧目有:《东西回龙》、《三五反》,《点兵》、《四告》、《大花园》、《西歧》、《南唐》、《葡萄架》、《鞭打红桥》、《雁门关》、《借当》、《鲜花》、《压裙记》、《大小隔帘》、《小鳌山》。同时也改编京剧等其他剧种的本头戏或连台本戏,如《杨家将》、《薛家将》、《包公》等。这些本戏包括武戏,仍以擅唱为特点,唱词多在几百句以上,也有一段唱词即有百句以上者。由于剧目的不断丰富,行当也由原有的“三小”发展为大生、小生、二头(青衣)、小头(小旦)、老头(老旦)、老拐(又称祸婆,即彩旦、丑旦)、勾角(小丑)。后又增加毛腿子(花脸)、奸白脸、武打等行,但“三小”仍为其主要行当。唱腔基本上是以生、净、丑与各种旦脚分腔,行当唱腔尚未形成,只在装扮与表演上区别行当。生、净、丑唱腔高亢、粗犷;旦脚唱腔委婉、华丽,曲调较为丰富。演大戏时因戏班人少,常需兼行,以“五把全搂”者为优,演员还兼擅文武场面。在表演上,向京、梆等剧种学习了水袖、髯口、把子及其他身段,同时也创造出本剧种的新身段,如“跑驴”、“抬轿”、“赶车”、“擀面”等,有的戏班还把民间打花棍改进为“四十八竿”对打套子运用在表演中。这时期,唱腔较多地吸收了河南坠子、徐州扬琴以及梆子戏、柳子戏的曲调,丰富了演唱。伴奏分设文武场面,加配了二胡、小三弦、笛子、唢呐、方斗笙、板鼓、铙镲等乐器,演出水平在不断地改进和提高。

中华人民共和国成立之初,约有十个“拉魂腔”班社聚集于徐州献艺,一时称盛。此时,“拉魂腔”一度改称“四平调”。1953年4月,中共徐州市委宣传部会同市政府文教局,与“拉魂腔”艺人共同磋商后,以主要伴奏乐器柳叶琴为据,为本剧种正式定名为“柳琴戏”。此时徐州市成立的两个剧团和在此前后成立的邳县、新沂、睢宁等县级剧团,以及徐州地区的大量业余剧团遂定名为柳琴剧团。而流布于安徽境内的“拉魂腔”,则在1951年已定名为泗州戏。从此,同出一源的柳琴戏和泗州戏,遂以两个剧种而存在了。

1954年9月,江苏境内的柳琴戏以《喝面叶》、《拦马》、《芈建游宫》三个传统剧目参加华东区戏曲观摩演出大会,《喝面叶》获剧本二等奖和演出奖,厉仁清,王素琴和姚秀云,李九红、刘金玉和阎秀芝分别获演员一、二、三等奖。1955年,徐州市及各县柳琴剧团由政府文化部门进行民间职业剧团登记,并发给演出证。同年,中央人民广播电台录制了徐州市

柳琴一团和二团的《彩楼配》等十五个剧目的唱腔选段，这是柳琴戏有史以来首次在电台向全国亮相。1957年4月，经整理改编的传统大戏《状元打更》和《张郎与丁香》参加了江苏省第一届戏曲观摩演出大会，获得剧本、演出和演员等多项奖励。1958年7月，江苏省柳琴剧团成立，驻徐州，而业余柳琴剧团已遍及徐海地区城乡。从此以后，柳琴戏得到了空前的发展。三十余年来，徐州市及各县文化主管部门以及各专业剧团，不断开办演员训练班。1958年还成立了徐州市戏曲学校，培养了一批批演员人才和乐队伴奏员，大大加强了剧团的阵容。特别是1962年分配到各剧团的一批中专毕业生，不少人已成为剧团的骨干力量。自五十年代后期起，一批新文艺工作者，包括编剧、导演、作曲、舞台美术设计等人员，相继调入各剧团，促进了柳琴戏艺术的发展，使剧团新剧目不断涌现，排练演出走上正轨，舞台气氛焕然一新，填补了柳琴戏有史以来无舞台部门的空白。在音乐方面，各剧团的作曲人员与演职人员密切配合，对柳琴戏传统音乐进行了挖掘整理，并在此基础上进行了长期的革新创腔工作。三十余年中成功地创作了〔尤调〕、〔拐调〕和各种板式新腔，也创作了大量合唱、对唱、重唱以及数百首伴奏曲牌和气氛音乐，丰富了柳琴戏音乐的表现力。在剧目创作方面，许多传统剧目经整理加工，艺术上显著提高，如《灵堂花烛》、《书馆会》、《马孤驴换妻》等。同时也移植或改编上演了其他剧种的优秀剧目，如《孟姜女》、《白蛇传》、《十五贯》、《罗汉钱》、《小女婿》、《女飞行员》、《刘胡兰》等。自五十年代后期起，还创作上演了大量现代剧目。其中《相女婿》、《志群接鞭》、《桃园新篇》、《追谷种》等较为优秀，并分别参加了江苏省戏曲会演，获得一致好评。现代戏的表演，继承了本剧种传统戏中富于生活气息的技艺，巧于运用，创造了一些新的身段。传统剧目的表演，各剧团则多延请京剧演员授艺，除唱腔和语言外，逐步仿效京剧，行当体制遂也与京剧基本相同。在乐队伴奏方面，武场也多采用京剧配置及锣鼓经，文场则以本剧种特色乐器柳叶琴为主，并又增添了扬琴、琵琶、阮、高胡、中胡等。曾吸收部分西洋管弦乐器，丰富伴奏效果。王惠然于1958年改革主奏乐器柳叶琴，后又于1971年进一步改进，制成四弦高音柳琴，并革新了演奏技巧，增强了表现力。

"文化大革命"期间，剧团或解散或停演，艺术骨干多受摧残。1976年前后，原有各柳琴剧团先后恢复建制和艺术活动，剧目创作和演出又趋活跃。1979年，现代戏《小燕和大燕》赴京参加庆祝建国三十周年献礼演出，获剧本二等奖、演出二等奖，中央人民广播电台和中央电视台分别录音、录像，向全国播放(映)。同年3月，文化部又调该剧组赴广西前线，慰问参加对越进行自卫还击的作战部队，受到指战员的热烈欢迎。1980年，江苏电影制片厂还将该剧摄制成彩色戏曲片。1980年创作上演的现代戏《红桃图》、1981年创作上演的现代戏《宝山相亲》也获省、市戏曲界好评。1982年，由江苏电视台摄制的柳琴戏电视剧(外景片)《炉匠招婿》，在中央电视台向全国播放，受到欢迎。

江苏梆子　曾有"梆子戏"(俗称"大戏")、"秦腔"、"豫剧"、"徐州梆子"等多种名称，

1960年始称“江苏梆子”。流行于徐州市及其所辖丰、沛、邳、铜山、睢宁等县，活动范围远及黄河以南、淮河以北中下游广大地区。

明初，大批山西、陕西移民迁居徐州地区，《徐州府志》及邳、丰、沛、铜山等县志均有记载。丰县写于清嘉庆八年(1803)的《蒋氏家谱》序中写道：“其先由山西之洪洞迁丰，……迄今三四百年。”仅明成化元年(1465)平阳(今山西临汾)一府逃移者即有五万七千八百余户。明中叶，秦晋商人遍布徐州地区，他们筑会馆，建戏楼，追求声色之娱。因此当明末清初山、陕梆子形成后，便很快经由河南、山东传入与山东接壤的丰、沛二县，并在徐州地区流行开来。一说是山东梆子由鲁西南流入丰、沛二县(及安徽的萧县和砀山县)，山东梆子艺人在当地落户定居，收徒传艺，使梆子得以流传。

上述丰县蒋氏后人蒋花架子(艺名，真名佚)，生于清乾隆十年(1745)，是本省唱梆子腔有名可查的最早演员。他会戏三百余出，自备衣箱和乐器，收徒众多。清嘉庆二十二年收连登科为封门弟子。连登科又于道光十五年(1835)创办梆子科班，收徒李科、蒋狗皮领子(绰号)等三十多名。此后至宣统的五、六十年间，丰县又先后出现李楼蒋念颜科班、和集科班、师寨张积堂科班、大王庙科班等。同一时期，沛县有庙道口马克端科班，铜山县有徐三村滕贡生科班，睢宁县有双沟高康玉戏班(兼科班)等。这些科班均有名师任教，如殷凤哲、大衣箱(绰号)等，培养出大批优秀梆子戏演员，如黄景坤、董传胜(又名玉仙，有“旦脚状元”之誉)、殷其昌(有“花脸王”之称)、周殿芳、张二、白莲藕(艺名)、赵璧(永生)、岳全、王五、蒋立忍(以教戏为主)、宗连璧、孙敦明、邵立功等。由滕贡生科班出科的戴金山，于宣统二年(1910)率班进入徐州，在此之前，于铜山县办过一期科班，培养出梆子戏第一代女演员大娃、二娃(戴月仙)，之后又有贾福兰、孙秀芹等。至民国年间，这批出科演员均成为一代名优。这时期梆子戏班众多，以丰、沛两县较为集中，有“无丰不成梆”、“戏子出在庙道口(沛县境内)”之说。在徐州城内以全盛班、老周班、张玉安班最为著名。在徐州一带流行的梆子戏，其声腔与山、陕梆子有渊源关系，但在明、清至民国的数百年间不断吸收徐州地区的曲艺和民歌小调，其行腔、过门曲牌都具有了地方特色；它还吸收了杂耍的伴奏演唱声调，如〔呱嗒嘴板〕即由〔杀妲姬〕演变而来。由于与当地方言土语相结合，其演唱风格体现了既硬重又轻柔的独特韵味；男腔尤多花腔，悦耳动听。

徐州地区系四省通衢，丰、沛两县与山东菏泽、济宁地区接壤，经济、文化交流尤为频繁，语言、习俗相近，因此当地的梆子戏常与山东梆子、莱芜梆子同台或对台演出。河北梆子艺人在清代末年也曾来徐州一带演出，有的甚至在当地落户，如宁二(喜顺)落户徐州，其剧目、唱腔都对当地梆子戏产生过影响，像名丑张二的唱腔即吸收了河北梆子的成份。在剧目方面，由于男腔的发达，故生脚戏较多；又由于徐州地区自古为兵家必争之地，群众分外爱看英雄征战戏，因而生脚戏中又以“黑、红花脸”戏居多。其代表剧目为：“四大征”(《薛礼征东》、《樊梨花征西》、《姚刚征南》、《燕王征北》)、“四大铡”(《铡赵王》、《铡美案》、

《铡郭嵩》、《铡郭槐》)和后来被称为"老十八本"、"新十八本"的数十部戏。这些剧目多采用"武戏文唱"的形式,以大段唱腔塑造人物,推进剧情。其脚色行当分三大类十五行:"五生",即头套红脸、二套红脸、三套红脸、文小生、武小生;"五旦",即老旦、青衣、花旦(小旦)、丑旦(彩旦)、帅旦;"五脸子",即黑脸(黑头)、白脸、花脸、二花脸、三花脸(丑)。表演除"四功五法"外,还吸收了相当数量的杂耍特技,如"涮牙"、"爬杆"、"活腮"、"滚棚"、"吊辫子"、"鸡蛋簸米"等。

本世纪三十年代,梆子戏逐步进入城市。如在徐州最早有全盛班,继而有老周班和张玉安班较为著名。进入城市的梆子戏班常与京剧同台演出,民国二十三年(1934)《徐州游览指南》曾记载:"土戏即指梆子腔或皮簧而临时搭台上演者,……一般无聊之人多喜就之。"此时梆子戏的部分艺人已不满足本剧种化妆、服装和砌末道具的简陋粗糙,开始改革,并从京剧移植了一批剧目,如《独木关》、《汤怀自刎》、《收张任》等,在唱腔和文武场面等方面都接受了不少京剧的影响。

抗日战争期间,许多梆子戏艺人奔赴抗敌前线。1937年冬,丰县李寨乡马路口科班王东海等四位教师率领全班三十多人,投奔中国共产党领导的抗日根据地,受到抗日民主政府的欢迎,组成"丰县流动剧团"。后逐渐壮大,1939年晋升为湖西专区剧团。常演剧目有《薛礼征东》、《雷振海征北》、《下河东》、《牛皋闯荡》等,还有湖西专区专员兼湖西区戏剧委员会主任郭影秋等创作的《汉奸反正》、《皖南惨案》、《岳飞》、《黄后楼》等,极大地鼓舞了抗日军民的斗志。1940年后该团接受武装,既演戏又打仗。这时期群众自办戏班较多,仅丰县就有几十个,但因受战争影响,多数历时很短。卜老家竿子头的卜昭贵戏班活动时间较长,前后约有五年,所演剧目多系以反抗侵略、伸张正义为主题的英雄征战戏。卜昭贵接受中国共产党团结抗日的主张,反对蒋介石积极反共、消极抗日的政策,后被国民党特务暗杀。在国民党统治区,民国三十、三十一年成立了属国民党军、政机关领导的梆子戏班:歌风剧社、晓风剧社、大风剧团,集中了许多名噪一时的演员,常演"四大征"、"四大铡"等传统剧目。晓风剧社属丰县动员委员会领导,因而吸引了大批爱国青年,不仅演传统戏,还上演现代戏《华兴集》、《新劝夫》、《新三上轿》、《一计害三鬼》,反映当地抗日军民英勇杀敌事迹,对宣传抗日起到了积极作用。

抗战胜利后,因黄河水患,河南梆子艺人流入徐州地区搭班演出,其中以女演员居多。当地群众对河南梆子女腔从生疏到喜爱,促进了本地梆子戏艺人不断汲取它的营养,其旦脚戏如《涤耻血》、《洛阳桥》、《麻疯女》、《义烈风》等被移植,其声腔中的〔祥符调〕、〔豫东调〕被引进,从而丰富和发展了本地的梆子戏。

1948年底,中共领导的中国人民解放军解放了苏北广大地区,建立了人民政府,众多流散的梆子戏艺人被组成由政府派遣干部管理的专业剧团,如丰县即有政府领导的五区、二区、九区三个戏班。艺人由于地位空前提高,焕发出极大政治热情,积极排演《白毛女》、

《血泪仇》等现代戏，鼓舞群众积极参加土地改革、巩固新政权、南下支前、解放全中国的斗争。

1949年中华人民共和国成立后，梆子戏艺人积极参加人民政府多次组织的时事政治、戏改政策和文化学习班、专业训练班、各种节庆演出、戏曲竞赛和观摩演出。在政府文化主管部门的领导下，徐州及其所辖丰、沛、邳、铜山、睢宁各县均组织了梆子戏专业剧团。1954年起，这些剧团多数称"豫剧团"。1958年，集中了较多优秀演员的徐州专区实验豫剧团改建为江苏省豫剧团。翌年，徐州市豫剧团并入，同时派进一批编剧、导演、舞台美术及党政干部，使该团的创作、演出质量迅速提高到一个新阶段。1960年4月，省文化局决定将该团定名为"江苏省梆子剧团"；5月，徐州专署文教局发出通知，将全区各豫剧团均改名为"梆子剧团"。"江苏梆子"之称由此开始。

五十年代，政府文化部门曾组织艺人努力挖掘整理梆子戏传统剧目二百六十余出。在1957、1958年举行的江苏省第一、二届戏曲观摩演出大会上，传统戏《胭脂》、《战洛阳》、《战洪州》获整理改编、音乐、演出等多项奖励，徐艳琴、郑文明、赵全声及蒋云霞、耿素华分获演员一、二等奖，王继承获乐师奖，王广友获老艺人奖。同一时期整理改编的优秀剧目还有：《白莲花》、《大战十一国》、《悲喜花烛》、《小秃闹房》等。1962年后贯彻中央有关文艺政策，江苏梆子挖掘整理、上演传统剧目出现又一次高潮，不仅注意记录剧本，还注意挖掘传统剧目的表演和唱腔，并试图通过这项工作确立和发展本剧种特色。为此先后整理、上演的传统剧目有《香囊记》、《太君发兵》、《困雪山》、《审诰命》。

这时期省、市有关领导部门加强了梆子戏人才培养，徐州市戏曲学校及一些县级艺校、训练班开设了梆子戏专业。从各剧团抽调编剧、导演、音乐、演员送江苏省戏剧学校进行培养。同时一批大专院校(包括艺术院校)毕业生充实到一些江苏梆子剧团担任编剧、导演、音乐、舞台美术工作，创作上演了一批优秀剧目，如新编历史戏《风波忠魂》，现代戏《三个队长》、《红梅》、《流水口》等。

六十年代前期，江苏梆子各级剧团上山下乡演出蔚然成风，常年累月活跃在农村、厂矿，群众亲切地称他们为"板车剧团"、"咱们的剧团"。同时也常赴外地巡回演出，有时一次外出数月，连去十余地。如1963年江苏省梆子剧团赴济南、德州、石家庄、商邱、蚌埠、芜湖、苏州，连演五个月，所到之处均受到热烈欢迎。

建国后的这段时期，常演剧目中，黑、红脸戏日趋下降，文武小生、青衣花旦和丑脚戏逐渐成为主导，由于《打焦赞》、《八姐盗刀》一类武旦戏不断增加，武旦遂成为旦行中的新成员。现代戏则根据人物性格往往打破行当分工，兼收并蓄，以求适应表现新生活的需要。

"文化大革命"初期，江苏梆子各县剧团均改为文艺宣传队，演出配合时事政治的歌舞说唱节目，大批演职员和干部集中于"五七干校"劳动或下放农村，大量剧本和资料遭毁弃。江苏省梆子剧团于1971年、1972年先后移植了京剧现代戏《红灯记》、《龙江颂》，创作

排演了现代戏《胜利渠》，受到有关部门的重视。在群众中，业余梆子剧团依然坚持活动，如丰县华山业余剧团、沛县杨屯业余剧团、铜山县柳新业余剧团、徐州铁路分局工会业余剧团、新河煤矿业余剧团等，均自编自演现代戏。

1976年粉碎“四人帮”后，江苏梆子各剧团迅速恢复建制和演出。传统戏开禁，《八姐游春》、《十一郎》、《打金枝》、《红楼梦》、《三蒿恨》的演出轰动一时。江苏省梆子剧团1977年11月以现代戏《银杏坡》，1978年11月以现代戏《心事》、《四方楼》分别参加江苏省专业文艺团体创作节(剧)目会演大会，均受到好评或奖励，此外现代戏《青春泪》、《灵芝》、《风云岭》，新编历史剧《公主夺夫》等也在全省各类会演中先后获奖，剧本在北京、南京的一些出版社出版。

苏剧　其前身是苏滩(摊)，由南词、花鼓滩簧、昆曲合流、衍变而成。

南词，其腔调最早与北方弦索流入江南有关，至迟形成于明万历年间。万历间沈宠绥《度曲须知》曾说：“至北词之被弦索，向来盛之娄东，……迩年声歌家颇惩纰缪，竞效改弦，……一时风气所移，远迩群然鸣和，盖吴中‘弦索’自今而后始得与南词(按指南曲)并推隆盛矣。”这种“吴中新乐弦索”约于清康熙前后分流为弹词和南词。弹词唱叙事体曲词，乾隆间蒋士铨《唱南词》一诗中所说：“三弦掩抑平湖调，先唱摊头与提要”即指此而言。南词唱代言体戏文，清初盛行于吴中的弦索调时剧即是，其传统剧目见康熙六十一年(1722)作序的《太古传宗弦索调时剧新谱》及乾隆五十七年(1792)刊行的《纳书楹曲谱》所收的《芦林》、《大王昭君》、《小王昭君》、《思凡》等二十余出。

至清乾隆年间，南词已风靡于江浙一带，并流传到闽、皖、赣、湘、鄂、川、黔诸省及北京等地。弦索调是南词发轫期的主要腔调之一，在乾隆前后期间，又逐步吸收、融化、创造了某些与〔弦索调〕腔调因素相近的曲调，诸如〔费伽(家)调〕、〔昵媚调〕等。另有〔太平调〕是南词中比较完善、运用最多的基本曲调，不仅有“慢板”、“快板”、“散板”等板式变化，且分各色行当。或谓〔太平调〕的渊源，与明王骥德《曲律》、范濂《云间据目钞》中所说之“太平腔”有关，待考。

滩簧，又名花鼓滩簧，早在明万历年间已形成“小戏”形式，故又称“花鼓小戏”。较早的文字记载见于万历年间无锡高攀龙的《宪约》：“花鼓淫戏，诲淫实甚。”至迟在清康熙、雍正年间，花鼓滩簧已盛行于江浙一带农村，苏州阊门外广济桥堍所立康熙二十六年六月《长洲吴县二县永禁扬花在街头吹唱占夺民间吹手主顾哄骗民财碑记》中即记有“扬花”(即“扬州花鼓”)“在于街头吹唱”的情形，其传统小戏有《打花鼓》、《种大麦》、《磨豆腐》、《荡湖船》等。又据清《道光璜泾志稿》卷一：太仓“自雍正以来，忽兴压宝，窝主曰宝场。旁列茶肆，延江湖男女唱淫词，谓之唱摊簧；甚者搭台于附近僻处，演唱男女私情之事，谓之花鼓戏。”花鼓滩簧的曲调，主要吸收苏、浙、皖毗邻地区的各种民间山歌、小曲、时调等逐步衍变而成。

南词与花鼓滩簧合流，大抵在清乾隆年间。乾隆末年(1795)成书的《霓裳续谱》卷八中已收有〔南词弹簧调〕两支。

昆曲与南词的结合，最先表现在昆剧移植并兼演弦索调时剧，接着南词亦将昆曲剧目改编为代言体戏文，以南词曲调演唱。最早可见于嘉庆九年(1804)《白雪遗音》卷四所收南词《醉归》、《独占》二折。至咸丰初，文人词客改编昆曲剧目为南词之风大盛。结构大体不变，对白基本依旧，唱词则由长短句改为七字句(或大体袭用原词)，其要旨在将昆曲深奥的唱词尽量加以通俗化。演唱中也组合进某些昆曲曲牌，如〔曲头〕、〔曲尾〕、〔一江风〕、〔点绛唇〕、〔朝元歌〕、〔锁南枝〕、〔六幺令〕、〔羽调排歌〕等。演唱时五至七人围坐一席，分任各种角色，并兼伴奏。这种南词，被称为"钱摊"(据说因倡始者为苏州举人钱明树)，又称"全摊"(因所唱系全本戏)。当时全滩只有"清客串"(业余演唱)，在苏州元妙观方丈里设大局，城之东南西北各设分局。全滩的脚色也沿袭昆剧划分，因全班只有七人，故由一人兼唱几种脚色，分行比昆剧简单，有老生(含副末、老外、兼演净脚)、小生(含冠生、巾生、鞋皮生、雉尾生)、旦(含正旦、作旦、四旦、五旦、六旦等)、老旦(兼演丑旦)、丑(含二面、小面)。

咸、同年间，苏州出现一种半昆半滩的堂名(即素衣清唱戏文)，阊门外山塘街开有南阳福庆禄半昆滩堂名班。至光绪年间，半昆滩堂名盛行于苏州城内，凡婚嫁、寿诞喜事，主家多请其演唱。半昆滩与全滩不同之处，是在唱全滩时，开场唱段用昆曲，中间仍用南词，最后的唱段及尾声又用昆曲。半昆滩堂名演唱时，以全滩剧目为正戏，之后再唱一些移植、仿作自花鼓滩簧或其他剧种中以丑脚为主的玩笑戏。因其油腔滑调而被称为"油滩"，又因安排在正戏之后而被称为"后滩"，与此同时，全滩又被称为"前滩"。后滩的脚色以丑为主角，旦为第一配角。前、后滩形成后，一同统称为南词，或对白南词。

光绪初，南词向职业化发展，艺员俱男性，承接堂会，其行会公所名"庆云集"，设于苏州城东仓桥堍。光绪中叶易名为"咸庆集"，其有见识者如蒋寅生、莫渭龄、张鹤楼、杜祥林等，进而至苏南县镇与杭、嘉、湖一带茶馆书场演唱。宣统三年(1911)，又易名为"开智社"，迁址于城中乔司空巷，继而于城之东南西北各设分社。

这期间，约于光绪五、六年(1879、1880)间，对白南词始由苏州商人汪利生(一说名"吉生")、王鹤珊等传至上海，逐渐形成"苏道"和"海道"两个流派。光绪十年前后，汪利生入室弟子林步青(专唱后滩，工丑)在上海首起林家班，接踵又有张筱棣(专唱前滩，工老生)、朱菊峰(主唱前滩，工大面)组班，合称上海"南词三鼎甲"。光绪末，在上海的苏州南词艺人为区别上海等地的滩簧，将苏州南词的前滩与后滩合称为"苏滩"(苏州本地则在辛亥革命后方始逐渐改称"苏滩")。

自南词形成起，至民国初年，前滩剧目不断积累，昆剧常演剧目庶几囊括。现尚存有脚本流传者计有《花魁记》、《西厢记》、《牡丹亭》、《琵琶记》等五十余种，合二百余折。后滩剧目主要有"游观十八出"(目前尚有脚本者：《逼杀》、《吃看》、《现算》、《马上青》、《说梦》、《测

字》、《看灯》、《湖州莲花落》、《嗡鼻头阿二》等)和"四卖一垃圾"(《卖橄榄》、《卖草囤》、《卖青炭》、《卖明矾》、《捉垃圾》)。其余常演剧目还有:《荡湖船》、《卖布》、《卖红菱》、《公偷》、《说赞》、《扦做》、《请医》、《斋饭》、《借靴》、《罗梦》、《拜年》、《大补缸》、《打窗楼》、《双落发》、《分家》、《来富唱山歌》、《教歌》、《嫖院》、《探亲》等。

民国九年(1920),苏州阊门外出现第一家全男子化妆南词"庆禄班",仍以堂唱为主。民国十六年,复以郎金福、杨德康、徐培卿等庆禄班旧人为骨干,再组全男子化妆南词"开通社",改堂唱传统而至阊门外五福路(今留园路二十四号)大世界游艺场的夜花园,定期演唱化妆南词专场。翌年,苏道艺人薛浩如等男女十余人,在上海大新公司游艺场首演化妆南词《呆中福》、《十五贯》、《玉连环》、《宋江闹院》等整本大戏。民国十八年,苏州金门内景德路遂园小世界娱乐场由开通社旧人徐培卿等,会同胡镕钦、殷荣棠、徐小香、周筱洲、沈金根、孙筱渔、陈安荪等,另组全男子化妆南词"延台秋班";大世界与石路口啸云天茶社等则在苏州开演男女化妆南词。同年四月,朱国樑、张凤云等在上海创建"国风社",翌年开演化妆南词整本大戏《花魁记》。至三十年代,苏滩以化妆南词为过渡,终于形成戏曲新剧种。

苏剧剧目一般沿用苏滩原有剧目,脚色行当亦是,并不设专职龙套,演出时临时分派。苏剧音乐包括了苏滩中前、后滩的所有传统曲调,其常用者有:〔太平调〕、〔弦索调〕、〔迷魂调〕、〔费伽(家)调〕、〔紫调〕、〔快板〕、〔流水板〕、〔牧童调〕、〔银绞丝〕、〔南方调〕、〔二凡调〕、〔挑袍调〕、〔山歌调〕、〔春调〕、〔劈破玉〕等二十余种。所用乐器有:弦子、琵琶、胡琴、鼓板、笙、笛、箫、唢呐,以二胡为主奏乐器。

抗日战争期间,苏剧处境艰难。民国三十年七月,国风社与华和笙主持之正风社合并为"国风苏剧团",长期在苏州与杭、嘉、湖等地坚持巡回演出,为苏剧发展起到了承先启后的作用。

中华人民共和国成立后,苏剧获得新生。1951 年 3 月,在上海由吴兰英筹资,与苏滩艺人朱筱峰、李丹翁、华和笙等发起组织民锋苏剧团;1952 年初,又建青锋苏剧团,均为民办。1953 年 10 月,民锋迁苏州,属苏州市文学艺术界联合会领导,系民营公助剧团。1954 年青锋亦迁苏州,翌年春与民锋合并;秋,青锋又分出(1958 年集体转业)。1954 年,民锋团与浙江杭州的国风团联合排演《醉归》、《窦公送子》,以江苏省代表团名义参加华东区戏曲观摩演出大会,获演出奖。庄再春和蒋玉芳、龚祥甫分获演员二、三等奖,朱国樑获老艺人荣誉奖。1956 年 3 月,民锋改为苏州市苏剧团。4 月,已在杭州落户的国风苏剧团改为浙江昆苏剧团;不久赴京在中南海献演苏剧《扫秦》、《送子》、《拜月》等。同年 10 月 23 日,苏州市苏剧团也改为江苏省苏昆剧团。在此前后该团曾分批培养"继"字辈学员四十三人。1957 年 4 月,江苏省苏昆剧团参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会,庄再春、蒋玉芳获演员一等奖,朱容和丁杰、郭音分获演员二、三等奖,张继青、柳继雁获青年演员奖。1959 年

至1960年又招收“承”字辈学员五十五人。1960年4月，由中共江苏省委与苏州市委协商决定在南京拓建江苏省苏昆剧团，与苏州的同名并存，为此苏州输送张继青等十三名青年演员与部分乐队人员去宁。

自民锋苏剧团发展至江苏省苏昆剧团期间，改编上演了《李香君血溅桃花扇》、《西厢记》、《借画箱》、《花魁记》、《李翠莲》、《唐伯虎智圆梅花梦》、《邬飞霞刺梁》、《王十朋》、《狸猫换太子》、《金玉缘》、《墙头马上》、《刘胡兰》、《江姐》、《死的已经死了》、《玉蜻蜓》、《孟姜女》、《钗头凤》等剧目。音乐方面，1952年冬，民锋苏剧团开始使用打击乐器，尔后又陆续增加扬琴、中阮、大阮、古筝、抱笙、长笛、黑管、大提琴、低音提琴等。苏剧与昆剧同一故乡，其表演艺术受昆剧影响甚深；尤因前滩剧目历来承袭昆剧，剧种形成后又长期与昆剧艺人合作，故苏剧的表演成熟较快，逐渐形成朴实、细腻、清丽的风格。1953年后，请全福班“传”字辈昆剧艺人授艺，新文艺工作者指导，坚持导演制度，所培养的新学员俱能苏、昆兼演。

“文化大革命”初期，驻苏州的江苏省苏昆剧团被迫撤销。1972年7月，建苏剧小组。同年10月驻南京的江苏省苏昆剧团下放至苏州，并入苏剧小组(曾复名江苏省苏昆剧团)。1977年11月，成立江苏省苏剧团(原南京团回宁)。同年底始，该团分批招收建国后第四代学员三十人。其时苏剧在文学、音乐、表演、舞台美术诸方面均具一定规模。1982年2月1日，苏州恢复江苏省苏昆剧团，分设苏、昆二队；12月，该团创作上演了《五姑娘》。此时，该团苏剧队尚有男女演员各二十一人，乐队十八人，舞台美术十三人，遂成当今苏剧硕果仅存者。

海门山歌剧　源于海门山歌。海门山歌流行于本省海门县、启东县乃至上海的崇明、奉贤等地，见诸文献记载已有七百余年历史。明嘉靖《海门县志》记有宋时文天祥南渡浙江，途经海门时的留诗：“初谓悠扬真贼舰，复闻欸乃是渔船。”又载明成化十八年(1482)海门人尹玺《闻陶村牧唱》诗：“山歌悠咽闻传昼，芦笛高低吹暮烟。”据考，海门山歌实乃吴歌之支脉。海门近海，其山歌自古即有“海潮音、浪花调”之称。1953年11月海门县举办民间文艺演唱会，当地著名歌手陈允时的传人赵树勋演唱了当地广为流传的叙事山歌《摇船郎》。以此为契机，1956年1月海门县中兴业余剧团演出了根据《摇船郎》改编、以海门山歌为基本唱腔的山歌剧《淘米记》，风格清新优美，乡土气息浓郁。同年12月，该剧参加江苏省群众业余文艺会演。继于1957年3月进京参加第二届全国民间音乐舞蹈会演，获得成功，推动了当地民间文艺的挖掘工作。此后山歌剧便成为当地群众业余戏曲活动的主要内容。1958年8月海门县政府组织成立了专业的海门县山歌剧团。本省启东县，上海崇明县、奉贤县文化馆也相继创作上演了山歌剧《黄海民兵》、《颂红旗》、《梅娘与桃郎》、《搭船》等。这一时期为山歌剧初创期，音乐是以〔山歌调〕和〔对花调〕为基本唱腔，同时依剧目需要吸收部分民歌小调，以江南丝竹为伴奏乐器。其表演接近生活，无行当，无程式。

1962年上海奉贤县也建立了专业山歌剧团，与海门县山歌剧团经常切磋交流，两团上演剧目不断丰富。创作和改编的剧目主要有《采桃》、《强盗的女儿》、《长工与小姐》、《银花姑娘》、《海滨歼敌记》等，从兄弟剧种移植的剧目主要有《刘三姐》、《争儿记》、《杨立贝》、《江姐》、《摸花轿》、《半把剪刀》、《杨乃武与小白菜》、《红色家谱》、《血泪荡》、《夺印》等，演出足迹遍及长江口南北两岸城乡。

这一阶段，山歌剧在音乐方面，对基本唱腔〔山歌调〕和〔对花调〕作了较大发展，衍化出多种板式，丰富了行腔旋律，所吸收、采用的民歌小调，如〔香袋调〕、〔望郎调〕、〔月月节〕、〔小郎依儿调〕等，已加以戏曲化，逐渐变成山歌剧的常用曲调。在行当方面，由于移植了其他剧种的古装戏，逐步有了生、旦、净、丑之分，在身段上也部分吸收了传统戏曲的程式。

“文化大革命”中，奉贤县山歌剧团一度停办。海门县山歌剧团虽未被解散，但只能移植上演京剧“样板戏”，本剧种的发展受到严重干扰，尤其是人才流失，损失较大。

1977年后，海门县山歌剧团三进上海市区公演，《枫叶红了的时候》连满九十场，大型现代戏《佘丽娜之死》为许多省市级剧团移植上演。这期间创作演出的剧目还有《看桃人》、《两媳妇》、《古宫奇冤》等，并移植上演了兄弟剧种的《胭脂》、《挑女婿》、《状元与乞丐》、《文武香球》、《六斤县长》等较有影响的剧目。

通剧　源于僮子串演戏文。南通一带，自古有巫觋之风，俗称做僮子，亦称“香火”。僮子，亦即汉时的侲子。“侲，童子也”(《说文新附》)。“侲子，逐厉鬼童子也”(《广韵》)。南通僮子又自称“师人”、“小师娘”、“恒巫”、“巫人”等。明《万历通州志》记载，五代后周显德年间(约957)巫觋潘烂头，名桂源，“善驱役神鬼，嗜酒不羁”。这是南通巫觋的最早记载。明嘉靖六年(1527)巫人扶鸾、祷圣、书符、咒水诸术遍及城乡，官府屡禁不止。至天启年间，已是巫风满城，“魑魅昼行于市廛，易人于幽冥。鼓角雷霆，旌旗日月，清平世界内战场，傀儡男妇，面目牛马。”(明邵潜《州乘资·风俗》)。

清代，南通僮子祭祀活动四时不断，春天有“青苗会”、“迎青帝”、“迎神赛社”，端午跳“钟馗傩”，七月十五“鱼栏(盂兰)会”，秋季有“消灾会”，冬季有“腊祭”。此外还有“庙祀尸祝”、“求雨禳魃”、“东嶽会”、“玉皇会”、“药王会”、“火神会”、“蝗虫会”、“五里大帝会”等。

南通僮子分文武僮子。武僮子做武执事，在场地上表演爬刀山、钻火圈、耍水(火)流星等武术杂技，故又称“外场”。文僮子做文执事，由一至二人坐唱，一锣一鼓伴奏。其仪式和剧目很多，有《开门请神》、《度天关》(又名《爬斛》、《高斛叫魂》)、《审替身》、《郑三郎上西天》、《谢土封神》、《打扫净园》等。

仪式如《开门请神》，僮子恭请三界八方神仙共赴盛会。一僮子头戴纸扎的三尖功曹帽，裸其上身，腰系八幅红罗裙，手执圣刀，虚拟化表演开锁、开门、打扫桌椅、牵马、拴马等动作，即兴扮演二郎真君、八仙、王老令官、土地等各路神仙。剧目如《谢土封神》，表演西楚

霸王项羽与沛公刘邦大战九里山下，刘邦败北，被江西乌龙港张家庄田夫张士贵救护。刘邦即位后，册封张士贵为土地正神。僮子所唱剧目多源于祀神、捉妖拿怪的巫书（俗称“僮子书”），有较完整的故事情节，也唱反映因果报应的劝世文一类唱本。

二十世纪三十年代，僮子为了与道教相争，在当地徽、京草台班启迪下，于乡间搭台走唱，一个僮子至少要串演三、五个角色，故又有“僮子串”之称。此后僮子串演戏文，也就成为僮子巫觋活动中“还愿”、“谢神”的一种主要形式。其剧目主要源于劝世文唱本和巫书，多为幕表戏，戏文亦不分场次。声腔承袭原有僮子腔，属高腔系统，源于〔勒断颈〕、〔小唱〕、〔桁嫁〕等当地民歌、号子。句分上下，有板无眼，为单一声腔曲牌联套体。锣鼓伴奏起板落句，随演员的情绪可长可短，可慢可快，行当以原有文武僮子为基础仅分为文武两大行，文僮子又以嗓音条件而定，嗓音好、扮相俊，唱花旦（男扮）、小生，嗓子较差者唱老生、老旦或丑脚。武僮子串演孙悟空等需有武功的角色。其表演重唱不重做，不讲究身段，不讲究舞台调度，不分上下场门；一人串演几个角色，一般也不改装，只需跑到台口，面对观众，或唱或说，自报家门即可，保持了原有浓厚的僮子说唱风格。由于方言所限，僮子串仅流行于南通地区的一市（南通市）、三镇（唐闸、狼山、天生港）和南通市郊的七个乡镇。

中华人民共和国成立后，在政府文化部门关怀下，相继组织了业余、专业团体，始称僮子戏。1958 年 10 月建立了南通市僮子戏实验剧团，改幕表制为剧本制，改编整理传统剧目二十余个，如《李兆庭退婚》、《王清明合同记》、《陈英卖水》、《花仙果》、《郑三郎上西方》，同时移植京剧和其他剧种的古装戏剧目四十余个，如《窦娥冤》、《秦香莲》、《珍珠塔》，并创作上演了现代戏《上河工》等。与此同时，对原有僮子腔和用于僮子戏中的南通民间锣鼓以及山歌、民歌、号子，也进行了挖掘、收集、记录、整理工作，并在此基础上随着剧目题材的扩大逐步作了改革，创造了多种板式和适合各行当表演的唱腔曲调。同时又在保持原有锣鼓伴奏这一特色的基础上，加进了民族管弦器乐，使场面规模从单纯的“武场”，发展到最多为十七人的、配器较全的乐队。此时，开始男女同台，脚色行当起了变化，有了小生、花旦、老生、小丑、彩旦、恶旦和花脸之分，并逐步注重身段表演。

1960 年 5 月，僮子戏正式定名为通剧，南通市僮子戏实验剧团遂改名为南通市实验通剧团。为加强演员阵容，招收了一批青年演员，聘请了京剧教师进行基本功训练，京剧的锣鼓点和表演程式便被引进通剧，演出除声腔、语言外，服装、化妆、道具均学京剧。不久，又从越剧引进导演，在通剧的表演艺术中，遂又添进风雅细腻的越剧风格。与此同时，政府文化部门又为该团充实了一批新文艺工作者。在音乐方面，进一步进行改革创造，克服了男女同腔同弦、脚色行当特点难以区分的弊病，初步积累了适合各行当演唱特点的唱腔。在编导方面，逐步融进了歌舞、话剧的手法，表演上开始讲究外在形体动作和内部体验的结合。自 1960 到 1964 年间，通剧以演现代戏为主，创作、移植上演的现代戏剧目主要有：《好书记》、《李双双》、《白毛女》、《夺印》、《丰收之后》、《活捉罗根元》、《绿野红花》等。

1964年，通剧被认为宣扬“封建迷信、牛鬼蛇神”，翌年9月南通市实验通剧团解散。1977年，通剧在民间复活。以农民为主体的半农半艺通剧团、队，发展较快，流行地域扩大到如东、如皋县境，并出现民间演出团体。现南通市境内的民间通剧团、队已多至二十三个。但其声腔及伴奏又退回到僮子串时期，老腔老调，既演戏也说唱僮子书。舞台演出本也是僮子书说唱本，剧、曲目不分。个别地方做僮子的巫觋活动又死灰复燃。“通剧”已非当年通剧，“通剧”已名不副实。

丹剧　源于民间曲艺瞽目啷当。清嘉庆年间瞽目院授瞽词，约道光三十年(1850)前后，瞽词艺人流向江浙一带。定居丹阳的艺人沿门卖唱，几经衍变，形成用丹阳民歌旋律结构，以丹阳方言字调四声为行腔基础的〔啷当调〕，并逐步改走唱为坐唱，形成曲艺瞽目啷当。1958年丹阳水利工程指挥部宣传队以〔啷当调〕演出文艺节目。受其启发，中共丹阳县委委托县文化馆于是年11月举办丹阳县文艺骨干啷当训练班，同时组织人员对瞽目啷当进行收集、挖掘、整理，并采集丹阳民间音乐及民歌，通过啷当训练班学员编排的《张木匠上北京》等四出小戏的实践，按戏曲特点，以〔啷当调〕为基础，定谱定调定腔，编成一套唱腔。1959年元旦，这四出小戏为本县观众首次公演时，受到热烈欢迎。当地群众称之为“啷当戏”。同年1月10日，在啷当训练班基础上成立了云阳剧团，于5月移植上演《卖妹成亲》(原锡剧本)、《断土地》(原扬剧本)。同年9月，“啷当戏”正式定名为丹剧，该团遂亦易名为丹阳县实验丹剧团，并首次出县赴武进县演出。同年11月，整理改编啷当唱本《砻糠记》，为丹剧第一个传统剧目，自12月12日起，赴南京参加省调演，获广大观众和省委领导好评，丹剧这一新剧种也为全省戏曲界所认可。

1960年2月，丹阳县实验丹剧团正式定名为丹阳县丹剧团。3月，经省文化局批准，该团三十四人进江苏戏曲学院进修半年。1961年冬，该团以《砻糠记》和一批从锡剧、评剧、淮剧、黄梅戏、淮海戏、歌剧、柳琴戏等剧种移植的剧目，赴镇江、南京、扬州等地巡回演出。自1962至1965年，从兄弟剧种移植上演了大批剧目。此外，从啷当唱本整理改编的传统剧目有《懒婆娘》、《长工记》，创作上演的剧目有《雁鸣岗》等。丹剧在音乐方面走的是建设与改革并进的路子。它的基本唱腔曲调，这一阶段从〔中板〕、〔流水〕又进一步丰富发展出〔慢板〕、〔散板〕等板式，并解决了男女分腔的难题，同时不断从丹阳民歌、民间音乐、佛曲中吸取并改编为唱腔曲调和行弦曲牌，打击乐则基本套用京剧锣鼓经。此时已积累男、女声唱腔曲调六十多支，行弦曲牌四十多支。在表演方面，曾组织本团演员拜盲艺人为师，学习啷当的演唱技巧；又曾派演员至江苏戏曲学院昆剧班学习昆剧折子戏，团内并配备专职武功教师，辅导演员练功。由于从兄弟剧种移植上演了大量剧目，也就同时吸收了这些剧目中的脚色行当和身段，逐步形成老生、小生(女扮)、老旦、花旦和小丑五行，但表演并无特定程式，多接近生活，乡土色彩较浓。这一时期，剧团常赴外地巡回演出，使丹剧流行区域不断扩大，东至无锡、吴县、上海；南至高淳及安徽的郎溪、广德、横剑、宣城；北至仪征、

邗江、江都、泰兴、靖江、海安、如皋、如东、东台、高邮等地。

1966年,"文化大革命"席卷全国,丹剧团被作为"复辟封资修"的"黑样板"遭到批判,至1969年1月,剧团被解散,演职员部分下放农村,部分并入丹阳县文工团。1977年春,该文工团分成丹剧演出队和锡剧演出队,丹剧演出队逐步复排了部分剧目,并创作上演了现代戏《雷电颂》。1981年8月移植淮剧《哑女告状》,在唱腔上吸收了唧啰的另一支派西路唧啰的曲调,进一步丰富了丹剧的音乐。1982年正式恢复丹阳县丹剧团建制。

滑稽戏　曾有"通俗话剧"、"什景歌剧"、"武侠滑稽"、"滑稽话剧"等名称。二十世纪五十年代末,一度称"方言话剧"(如南京)、"喜剧"(如苏州、无锡、常州),六十年代初又统称滑稽戏。

滑稽戏流行于上海及本省的苏州、无锡、常州、南京和浙江的杭州一带,早期曾到过厦门、泉州、汕头及香港等地,由当地人在幕侧作翻译。在武汉也颇受欢迎。抗日战争时期,滑稽戏进入川、黔,称"内地滑稽"。1957至1965年间南京滑稽剧团常沿长江中下游各埠及湖南、广东、广西等地演出,有称"上江滑稽"。在滑稽戏形成和发展的过程中,江苏与上海的关系密切,艺术上互相影响,艺员间互相流通。

滑稽戏孕育萌发于文明戏之中。1911年辛亥革命前后,文明戏(新剧)在沪宁铁路沿线的沪、苏、锡、常、宁一带流行,脚色行当号称"四庭柱"(小生、老旦、花旦、滑稽)"一正梁"(老生)。演出中常在言论老生一套激烈言论或悲旦一阵哀怨哭啼之后,由滑稽脚色来一段插科打诨,调剂观众情绪,表演受京、昆剧丑脚的影响,虽是信口拈来,却创作了不少精采的滑稽语言即所谓"卖口"。这类卖口,既念也唱。唱则吸收滩簧、小热昏等演唱曲调或唱段,分化出去,便发展为独脚戏。随后有人事先编创段子及"趣剧"。起先,如春柳社,是在正戏结束时接演趣剧,以轻松发笑"送客",后则在正戏前加演趣剧,用以"静场"。始编趣剧者徐半梅(卓呆,苏州浒关人),他于清宣统元年(1909)即编译趣剧《遗嘱》(又名《书僮断产》),他回忆:"1909年我在《小说月报》发表《遗嘱》,到1913年共编译了约三十多出滑稽戏,1914年在新民社登台每天演一出,由于偷戏人粗制滥造而不再编下去了。"(徐半梅《昔日的滑稽戏》)他编译的《遗嘱》、《谁先死》、《约法三章》等迄今流传。由于滑稽表演受欢迎,有的滑稽演员便单独挑梁组班,也有专演趣剧的,如据滑稽戏老艺人胡恒生回忆:民国初年(约在1913—1914年间),原民鸣社张则民组办"十人团"专演滑稽趣剧,并由亚细亚电影公司将趣剧《难夫难妻》、《二百五白相城隍庙》、《五福临门》等拍成电影。文明戏演员以滑稽趣剧求发展的日多,如民国五至十七年(1916—1928)间,汪优游、朱双云、郑正秋等在上海组织的笑舞台,上演不少徐半梅所编趣剧。民国十二年董别声等组成"礼拜团",在上海永安公司天韵楼游戏场单独演出《骗术奇谈》、《老少易妻》等滑稽小戏;民国十三年张冶儿在笑舞台演过《大教歌》;民国十四年吴一笑等组成笑社,称男子趣剧,在上海小世界游艺场日夜上演《媒妁公司》、《狗趣》等趣剧;民国十六年以后,张冶儿组织"精神团"专演

滑稽喜剧有八、九年之久(见1936年2月10日张冶儿《二十余年戏剧生活》一文),趣剧剧本还有部分保存在1959年江苏省剧目工作委员会与苏州市戏曲研究室合编的铅印资料本《滑稽小戏》中(由张冶儿口述,共三集,辑三十出,《遗嘱》、《约法三章》、《谁先死》、《骗术奇谈》、《媒妁公司》、《狗趣》均收在内)。这类短小趣剧,一般有三至五个角色,多取材于社会新闻、古今中外笑话或外国话剧。吴音方言土语,通俗谐噱,表演滑稽,已见滑稽戏的雏形。其中不少滑稽艺术的创作手法仍为现今滑稽戏所沿用。民国十六年七月陆啸梧等组织的"新新滑稽团"在苏州遂园(慕家花园)演出《钱笃笤求雨》,这已是整本滑稽戏。带趣剧的文明戏或演趣剧兼文明戏剧团的演出,一时形成热潮,并延续到抗日战争前夕。民国二十五年间,到苏州演出的有冶儿精神团、佛笑精神团、上海滑稽旅行团、昆仑滑稽剧团、七星旅行团等。这一年,张冶儿在上海新新游乐场以"什景歌剧"挂牌演出,侧重唱曲,如《喜临门》剧中使用京剧、地方戏、民间小调、歌曲等计四十多种。此类演出伴奏有一、二把胡琴及独脚场面(一人敲锣鼓);也有用钢琴伴奏者,如民国二十六年杨天笑曾试用过。这已显露出滑稽戏里重念或重唱的不同风格,以及在音乐上广泛吸收运用的特点。

与滑稽戏有渊源关系的独脚戏也是继承了文明戏的滑稽表演形式,于二十年代中期开始出现。据文明戏演员钱化佛(常州人)自称,是他始编一独脚戏《夜未央》(见1946年钱口述、郑逸梅笔录的《三十年来之上海》),但他没有继续下去。民国六年苏州民兴社王无能、张冶儿应前江苏都督程德全堂会,二人临时试以方言小调演各地僮官、各种叫卖声作节目,竟获意外成功。民国十三年,王无能初次以单人"唱滑稽"应堂会,并于民国十六年公开登报纸广告以独脚戏招揽堂会,率先脱离文明戏而独立唱滑稽。其后文明戏滑稽演员纷纷仿效,一些演唱"小热昏"(唱卖梨膏糖的演唱形式)的艺人也加入"唱滑稽"(也有称"独脚戏"者),一时风行。节目有直接从文明戏"卖口"而来,如《学国语》即来自趣剧《学官话》,但独脚戏发展了单口唱念技艺,如《十三家头叉麻将》,演员一口气模拟十三个人,以十三种方言,围着牌桌一阵争纷喧闹,精彩发噱,颇见演员口劲功力。这类节目又为滑稽演员吸收运用在文明戏或滑稽剧里。民国二十六年抗日战争爆发不久,沪宁线一带相继沦陷,堂会骤减,独脚戏难以撑持,往往联合包括文明戏在内的滑稽演员以"滑稽大会串"形式招徕观众,既加强了技艺的交流,也促使独脚戏与文明戏的融合。此类会串往往一次即可形成一个可保留的滑稽戏剧目,如四十年代初,杨天笑、赵宝山、江笑笑、鲍乐乐等在苏州演出的《一碗饭》即是滑稽会串的产物,后成为天宝剧团(组建于民国二十六年)的保留剧目。江笑笑、鲍乐乐以后也在上海演出了《火烧豆腐店》、《大闹明伦堂》等,影响所及,不少独脚戏演员与文明戏演员合作组团,运用文明戏善于结构故事情节的经验,编演了大量本头滑稽戏(多系幕表戏),有的直接改编自文明戏,如《三笑》、《描金凤》、《济公》、《张古董》等;有的改编自外国话剧,如《借债割肉》(即《威尼斯商人》)、《礼拜堂婚变》、《无事生非》、《梁上君子》、《黑衣盗》等;有的改编自京、昆及地方戏,如《包公》、《玉堂春》、《赵五娘》、《四大教歌》

等；有的改编自评弹书目，如《钱笃笤求雨》、《珍珠塔》、《双珠凤》、《落金扇》、《刁刘氏》等；也有新创作的，如《一碗饭》、《火烧豆腐店》、《瞎子借雨伞》等。这些剧目讲究巧妙安排完整的故事情节，表演丰富多采。脚色行当承袭文明戏体制，但滑稽已居首位。滑稽分正场滑稽与小滑稽。正场滑稽应滑稽老生、滑稽小生或反串滑稽老旦，是文明戏马褂滑稽的发展。小滑稽起下手捧哏作用，扮演书僮、仆人、倌倌、杂耍、顽童等角色，是文明戏马夹（甲）滑稽的发展。滑稽表演又有"冷面滑稽"、"幽默滑稽"、"阴险滑稽"等不同的风格流派。曲调运用更趋广泛丰富，有了小规模的乐队，民族和西洋乐器均可运用。滑稽戏根植于大中城市，一贯贴近和擅长反映市民生活，艺术上多方面吸收，不局限固定模式，在经常出奇出新中不断演变。

中华人民共和国成立初期，在政府领导和安排下，将分散于本省各地的滑稽剧团和艺人，适当集中，组成几个基本固定的剧团，如苏州有张幻尔、张冶儿组织的星艺滑稽通俗话剧团（后改建为苏州市滑稽剧团）；无锡有易方朔的方朔精神剧团（后改建为无锡市滑稽剧团）；常州有杨天笑、赵宝山组织的天宝剧团（后改建为常州市滑稽剧团）；南京有顾春山、汤慧声组织的南京市人艺通俗话剧团（后改建为南京市滑稽剧团）。这些剧团里还拥有张啸天、方笑笑、张幻梦、丁凤英、丁玲玲、姚嘻笑、蔡桂芳、范丽娜、王亚森、顾梦希、沈学稼等知名演员。五十年代末曾一度改为专演喜剧的话剧团（或称喜剧团），六十年代初，又相继恢复滑稽剧团。这一阶段，经过"三改"（改戏、改人、改制），逐步剔除滑稽戏里庸俗低级的不健康因素，净化舞台，改幕表制为定本制，丰富和革新音乐曲调 、灯光布景、化妆造型等，整理、改编、创作和演出了大量传统剧目和现代剧目，如《苏州二公差》、《满意不满意》、《好事体》、《一条黄瓜三扁担》、《王瞎子算命》、《李阿毛到上海》、《火锅为媒》、《财迷》、《无所谓》等，也出现了如叶霞珍、杨天飞、顾笑声、小张幻尔、陆辰生、杜介奇、杨梅、钱咏梅、高仲欣等新一代演员。

1966 年"文化大革命"爆发，本省所有滑稽剧团被撤销，人员下放工厂或农村。1978 年起，苏州、无锡、常州三市才相继恢复滑稽剧团建制，下放人员基本归队。经过一段时间的努力，滑稽戏重新与观众见面。1980 年，无锡市滑稽剧团创作演出了《我肯嫁给他》，一举成功，受到观众欢迎。接着，苏州、无锡、常州三个团分别创作排演了及时反映现实生活的《小小得月楼》、《团团转》、《乐在其中》。这些剧目及时吸收新的艺术成分（如电子音乐等）和新颖的表现手法，注意故事情节和刻画人物，俗中求雅，使滑稽戏又迈进了一步。

海州童子戏　又名"嗬大嗨"。流行于海州（今连云港市）、灌云、东海、沭阳县及赣榆、灌南、涟水等县的部分地区。为区别于海州一带的"小戏"（淮海戏），当地群众又称其为"大戏"。

古代海州一带巫风甚盛。连云港市锦屏山出土的汉画像石中，有汉代傩舞中方相氏面具的形象。据西圩老艺人相传，童子即"乡人傩"。每年冬至后，村人便请童子消灾了愿，以

恭请天神保佑人畜平安。其活动分“烧猪”和“牛郎会”两种形式。前者以家庭为主，时间约一天；后者以全村为主，时间需五至七天。二者均有“开坛”、“献猪”、“请王”、“踩门8字”、“安坐”、“砍刀”、“出关”、“开文”、“发表”、“送圣”等十个祭祀仪式，这些仪式多有童子所唱的曲调，仪式间均穿插《九郎借马》等小型说唱表演。

据清《顺治海州志·风俗》载：“然居丧不按家礼，……多妆绢亭，广搬彩戏，以相夸诩。”往往借助“了愿”等祭祀活动，演出数台剧目。可见至迟在清初，海州童子祭祀活动中的表演已从说唱发展成为戏曲形式，即童子戏。其唱腔，最初为〔老调〕，即〔嗬大嗨〕。并沿用了童子在各种祭祀仪式中所唱的曲调，如〔铺坛调〕、〔拉马调〕、〔升文调〕、〔发表调〕、〔送圣调〕、〔出关调〕（又作〔过关调〕）〔安坐调〕等等，有“九腔十八调”之称。伴奏用狗皮鼓，后又加用锣、大钹和小锣。其调喧，其节以鼓，不动管弦，高亢粗犷，乡土气息浓郁。海州童子戏唱腔的起源，众说不一：一说由当地农民吆牛号子“嚅嚅”，不断融合当地民歌小调发展而来；一说由青阳腔衍化而成。其流传渠道尚无确证。这一时期的剧目大多来源于宗教故事和民间传说，如《李迎春出家》、《杨小姐出嫁》、《洪山捉妖》、《小朱温》等。

清代末叶，海州童子戏受到徽剧和京剧的影响，移植了部分剧目，如《下河东》、《举狮观画》、《送京娘》等。在表演上也吸收了徽剧、京剧的艺术技巧，唱念做打全面发展。如《李迎春出家》等重唱功，《穿珠记》等则重做功，《下河东》等要求文武兼能。有些戏仍保留了早期童子戏独特的表演技巧，如《下河东》中小白龙使用大砍刀，表演十分壮观。这一时期脚色行当已较完整，分三生（老生、小生、正生）、三花（大花脸、猫头花、小花脸）和四旦（正旦、老旦、闺门旦、武贴旦），统称“十大行当”。后随着演出剧目的丰富，又增添了武生和武旦两行。

至二十世纪初，海州童子戏的很多艺人以演出剧目为主，有时也与小戏合班，多在农村广场以牛车轮子为桩搭起的土台上演出。三十年代末，艺人王传业向小戏学习，在童子戏演出中加用板三弦、二胡等文场器乐伴奏，丰富了童子戏的音乐。同时在表演上也日趋形成自己的粗犷风格，服装道具一应俱全，远非当时处于幼稚阶段的小戏所及。

海州童子戏班社历来分为“海里童子”和“南乡童子”两支。“海里童子”以“烧猪”、演出并重，流行于云台山一带，推清代嘉庆年间的俞果为祖师，人称俞果子。俞下传陈、王两脉，从艺者达数百人。陈脉为东路，有陈学明班、陈宝山班和陈林佃班。王脉为西路，有王洪生班、王传业班、王保官班。其中俞童子的六代传人王传业擅演各类角色，人称“小教主”，影响甚大。“南乡童子”以演出为主，活动于海州以南的东海、灌云、沭阳一带，演出班社已传至八代以上。其中三十年代的曹三（曹宜殿）、佘三（佘之三）和陈三（陈汝强），人称“三三”，称雄一时。另有海州洪门的郭三兆，也颇有影响。当时群众中传有“东不要，西不要，单要洪门郭三兆”之说。

二十世纪三十年代后，淮海小戏日益兴盛，海州童子戏在竞争中日趋消歇，至四十年

代末已少声息。中华人民共和国成立后，原童子戏艺人多改演淮海小戏，仅沭阳县有一民间演出团体。“文化大革命”伊始，便告解散。所有衣箱、道具全被焚毁。1980年后，该团又恢复演出，并重新组建了以茆洪娥、陈士权为正、副团长的沭阳县西圩公社业余童子剧团。

高淳阳腔目连戏　阳腔，当地艺人称“阳”是“弋阳”二字速念而成，故认为“阳腔”就是“弋阳腔”。但有人认为，“阳腔”当是青阳腔，或余姚腔，或弋阳腔向青阳腔变化过程中的一种声腔，即未成熟的青阳腔。也有人认为是形成弋阳腔之前的“道士曲”。总之，无论何种说法，都确认此种声腔的形成，不晚于明代。此种阳腔主要演出目连戏，故当地俗称“阳腔目连戏”，亦可单称“阳腔”或“目连”。

高淳阳腔目连戏是以明人郑之珍所编《目连救母劝善戏文》作为底本流传而来（江苏省剧目工作委员会《阳腔目连戏》校注说明）。在民间的长期流传中，有的字音以讹传讹，后来作了新的解释，词意有了变化；有的则在文字的通俗化方面作了发展，情节也有所增添和删削，口语化的念白则比郑本多出一倍，同时将生涩的曲词也减去三分之一以上。统观全剧，其文字部分，是郑本的发展，其中少数片断，还移植了清人张照所编《劝善金科》有关内容。

高淳于明、清两代盛演阳腔目连戏，最早可演九本，清末尚能演七本，民国初年减至五本，其余皆已失传。五本阳腔的内容是：《台城》一本，演梁武帝萧衍信佛故事；《九世图》一本，演地藏王故事；“目连戏”三本。《台城》现亦失传，《九世图》于抗日战争胜利后曾有兼演京剧的班社在固城镇演出一次，因无人后继，亦失传。至中华人民共和国成立之前，当地艺人尚能演出三本《目连救母》，共一百一十折。故事写南耶王舍城傅相一家，宣扬信佛行善。

高淳设县于明代弘治四年(1491)，地近南京，又当吴楚往来孔道，境内东坝素有“七省通衢”之称，有水路径通安徽水阳江，但陆路交通不发达，故受古徽州文化影响较深。高淳阳腔目连戏与邻近的安徽南陵阳腔目连戏互称东、西路。南陵在西，高淳在东。西路自称“清棰”，东路称为“嘈棰”。南陵阳腔目连戏唱腔细腻，婉转轻柔；高淳阳腔目连戏唱腔较为古朴，旋律也较直质，是更早阶段的产物，且保留了弋阳腔系的一唱众和，节以锣鼓，其调喧，无管弦伴奏的特点。传统唱法，多嘹亮而凄厉，有时委婉，也颇动人。个别场次因受昆剧影响，亦加入箫笛伴奏。清棰与嘈棰都有帮腔，前者一般在七字句的末一字（或末一词组）加入帮腔，后者则既有众和，又有接唱，句头、中、尾都可帮腔，形式较为自由。但戏中穿插念诵经文时，一概不用帮腔。帮腔者规定为“三箱五场”，即后台管衣箱、盔箱、把子箱三人；乐队内场打鼓、大钹各一人，大锣二人，共四人，及外场（管琉璃灯兼检场者）一人。高淳阳腔常用曲牌有：〔锁南枝〕、〔新水令〕、〔江头金桂〕、〔鹧鸪头〕、〔四朝元〕、〔风入松〕等。罕见曲牌但在本剧种中出现次数较多的有〔半天飞〕、〔诗求板〕、〔寸寸好〕等。不少曲牌中加了“滚唱”，多为交待情节的叙述性唱腔，唱词多为七字、十字句，也有形式整齐的偶句。

阳腔目连戏的演出，要求继承传统规范，不准随意改动曲词。但是实际上因艺人文化

水平低，甚至还有文盲，不可避免地产生了一些“水词”，在念白中，这种水词更多。

现存老艺人上溯的四代师承关系，已推算至清代道光年间。艺人都来自本县，以农民居多，少数是手工业者，多为半职业性质，向无专业剧团和班社。佛寺中的和尚、道士放焰口、做道场时，也唱阳腔目连戏，他们与目连戏艺人以师兄弟相称。由于没有专业艺人，所以这一剧种的表演尚停留在业余水平，举手投足，多为摹仿昆、徽、京等剧种而来，亦不熟练，欠优美。每次演出，其中数次穿插“武场”、“叠罗汉”、“钻布眼”等内容，跌扑翻腾，剽轻精悍。第六十二折“爬杆子”，演员在三丈以上高杆顶端盘旋倒立，动作惊险，令人目眩，从中可见明代“旌阳戏子”所演《目连戏》的遗风。

高淳县境佛寺多庙台。阳腔目连戏的演出场所多在庙台，次为野台（临时搭设于广场旷地），也有堂会。多在以下几种情况下演出：一、唱秋戏。旧俗“七月初一鬼门开，七月三十鬼门关”，在整个七月，鬼出地狱，灾害多，故须驱邪消灾，演戏娱鬼酬神。此时又值秋收登场，接着便逐渐农闲。故每年七至十月间，是惯常的演出季节。二、许愿还愿，冥寿祈福。随时可演，一般只须一晚唱毕。三，打人命。妇女在男家被虐待致死，或自寻短见，女方家属向男方办交涉，称为“打人命”，其协议条件之一往往是唱目连戏超度亡灵，演期不定。上半年农活多，一般不唱。如果五、六月间洪水暴涨，为了祈神消灾，也唱目连戏，叫做“破圩戏”，简称“圩戏”。唱秋戏时，徽剧或京剧班社常邀目连戏艺人同台演出。午后一至五时由徽、京艺人唱三国戏和其他徽、京剧目。如《乌龙院》、《挡马》等。五时以后近黄昏，则由目连戏艺人唱三本《目连救母》。目连戏的演出，必须“两头红”，即从日落之前演到翌晨日出，因为日出则鬼邪避遁，也有消灾求祥的寓意，所以民间又称目连戏为“平安神戏”。

演法有所谓“一本三开台”和“三本两唱”的成规。前者即一个晚上演完三本戏的选折，每本选折中必须包括由两个末脚介绍剧情的“放场”（即“开台”）；后者是将三本目连戏压缩在两个晚上演毕，其中也必须包括三次开台。每次开台共有十二句念白，每人六句，分上下句轮流念诵，交待剧情大意。

高淳阳腔目连戏表现了因果报应、地狱轮回、人生无常等佛教的思想，并掺和着“居家尽孝、奉国尽忠”及“在家从父、出嫁从夫、夫死从子”等封建伦理观念。明代王守仁评为“词华不及西厢艳，更比西厢孝义全”，道出了目连戏的本质。与此同时，剧中也表现了刘氏、刘价、金奴和“思春”的和尚、尼姑等人物的“叛逆”行为，从反面反映了古代人们反对迷信，不敬鬼神的一面；《鹅毛雪》、《一枝梅》等折，则反映了下层劳动人民的苦难，不过在剧中后来都“恶有恶报”，用“劝善”来解决矛盾。

阳腔目连戏的一大特点是恐怖，满台凶鬼恶煞、牛头马面，演出又在夜间进行，更增强了恐怖感。观众看目连戏，也有意识地追求恐怖的刺激，越怕越要看。剧目中也穿插不少娱乐调笑性的折子，残存了早期杂剧的痕迹。

昔日高淳阳腔目连戏的流行地区，在省内主要活动于该县及溧水、溧阳一带，清末前

后还曾去过宜兴。由于高淳地邻皖南，故也经常去安徽繁昌、歙县、宁国、广德、郎溪、宣城、当涂等地演出。

中华人民共和国成立后，艺人们认识到该剧种的封建和迷信性质，自觉停演。为批判继承和抢救遗产，1958年10月江苏省戏曲学校开设了目连班，从高淳请来陈方振等十多名老艺人，招生传授。1960年撤销。

徽剧　明末清初形成于安徽徽州、池州、太平（今歙县、贵池、当涂）一带。苏南高淳地区位于苏皖边界，与太平相邻。早在明万历年间，曾是徽剧声腔源流之一的青阳腔（池州腔），以及徽剧由以发展的“太平梨园”，即已在高淳一带流行和活动。徽剧形成后，迅速传于扬子江中下游两岸，至清乾隆中叶，兴盛于扬州。

扬州，自唐以来，即以盐业著称，清初尤甚。盐业的发达推动了城市经济的繁盛，加以地处南北之冲，四方文士无不至此，使扬州成为全国的文化名城，戏曲遂亦兴盛起来。其始，扬州城内有“本地乱弹”，城外四方集镇，乡人们亦“自集成班”。后各地方声腔的戏班纷至沓来，“始行于城外四乡，继或于暑月入城”（李斗《扬州画舫录》卷五）。其中有从安庆来的“二簧调”戏班。《扬州画舫录》称之为“安庆花部”。在所有各地方声腔中，“安庆色艺最佳”，如旦脚郝天秀，“柔媚动人，……人以‘坑死人’呼之”。当时诗人赵翼曾作《坑死人歌》赞其艺。安庆花部艺人以其超群的技艺吸引了日益众多的扬州人，从而“盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。”因此与其他外来声腔剧种相比，安庆花部艺人得以最先在扬州城内立下足跟。

乾隆十六年(1751)始，高宗先后六次南巡，扬州为必至之地。为承应高宗，“两淮盐务例蓄花雅两部，以备大戏”。雅部即昆腔，花部即各地方声腔。为高宗演“大戏”的戏班称“内班”。除官府蓄养外，扬州盐商以其财力雄厚也多有创办者，但均为昆腔。唯江鹤亭（名春）除有雅部德音班外，“复征花部为春台班”。春台班始为“本地乱弹”，因“不能自立门户”，江鹤亭不惜重金征聘四方名旦，其中即有郝天秀。春台班因江鹤亭之财力，一时人才济济，诸腔齐奏。班中樊大“演《思凡》一出，始则昆腔，继则梆子、罗罗、弋阳、二簧”。春台班于当时扬州剧坛影响甚大，据焦循《花部农谭》记载：“郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟、渔父，聚以为欢，由来久矣。自西蜀魏三儿倡为淫哇鄙谑之词，市井中如樊八、郝天秀之辈，转相效法，染及乡隅。”樊八，疑即《扬州画舫录》所记之“樊大”，与同班中郝天秀，影响所及，竟至城外四乡。其时，安庆花部艺人中，还有旦脚高朗亭，技艺甚佳。乾隆五十五年，为贺高宗八十寿辰，率班入京师，“以安庆花部，合京、秦两腔，名其班曰三庆”（《扬州画舫录》卷五）。

扬州盐商中以皖籍商人财力最为雄厚。自江鹤亭征花部为春台班后，皖籍盐商中多有仿效者，开始蓄养花部为家班，其中以安庆二簧调艺人为主，后人统称之“徽班”。

嘉庆年间，扬州城外花部的演出有所变化，焦循《花部农谭》说，由樊八（大）和郝天秀

之辈“染及乡隅”的“淫哇鄙谑之词”不再风行，“近年渐反于旧”，即恢复了乾隆初年扬州花部的风貌：所演“其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡”。其剧目如《铁邱坟》、《龙凤阁》、《两狼山》、《清风亭》、《赛琵琶》等，实为后来徽班所常演。

道光年间，扬州盐业因盐运改制、盐税过重、盐商捐输报效过于频繁而衰落，导致乾隆盛世扬州经济、文化的解体。花部诸腔大多陆续散去，唯徽班依仗盐商之余力仍能坚持在扬州活动。如某盐商的福寿班（班主杨玉元）这期间仍在扬州，咸丰三年（1853）方解散，部分演员去南通。

道光三十年（1850）太平天国革命爆发。咸丰三年定都南京，更名为天京。太平军初始禁戏，继又开禁，在其所辖苏南苏北地区，常演“乡间杂剧”以娱官兵。其间也有徽班演出，所演剧目参考金坛县戴王府戏曲故事壁画可知一斑，如《空城计》、《古城会》、《尉迟访贤》等。

在扬州以外的其余苏北里下河地区，乾隆年间亦有大量的徽班演出活动。太平军与清政府之间战事频仍，但这一带离战区较远，因此“市肆、使馆、歌场，扰攘如故”（《太平军北伐资料汇编》）。太平军占领南京初期以及同治三年（1864）清兵攻陷南京，大批戏曲艺人先后两次涌向这一地区，其中多半是徽班艺人。这一地区沿海一带自清初以来盐场生产也相当繁荣。扬州盐运衰落后，这一带的盐商则较前更发达起来。以里河地区为例，两淮盐运所辖三十六盐场，淮南上十场均在南通，又以石港、掘港为中心，仅石港一地的“源隆”、“中和春”、“一林丰”三大商号，就左右了自石港到丰利、马塘、掘港一带的巨大商业网，这些商号多为徽商。徽商往往以财力支持徽班。加之这一带渔民出海打鱼，祈望丰收和平安，要演戏酬神，盐民望盐产丰收，也要演戏酬神，以及平时的娱乐要求，遂使里河一带的徽班演出得以空前的繁盛。

运河两岸系鱼米之乡，农民盼望庄稼丰收，每年要请戏班演青苗戏、丰收戏、平安戏，徽班演出也同样活跃。每逢庙会，往往几副戏班“打对台”或轮番演出。这些地区多庙台，是徽班演出场所，如高邮界首的庙台、东台安丰的庙台、泰州姜堰（今属泰县）的庙台，一年四季总有四、五副徽班演出。

自嘉庆初至同治前的近五十年内，里河一带徽班约有一百余副。至同治、光绪年间，遍布里下河地区的徽班则近二百。影响较大的有：小福寿班、全福班、聚友班、福寿班、四喜班、金秀堂、顾爱银班、联胜班（民国年间改演京剧，下同）、常胜班、双福班、新双福班、庆福班、洪福班、同盛班、德胜班、林三班、孔郎中班、秦家班等等。

里下河徽班分东西两路，东路为里河班，西路为下河班，又各有大班、小班之分。大班约三十人，小班二十人左右。大班要求较严，须有“四梁四柱”（四梁：靠把老生、须生、花旦、武生；四柱：大花脸、小花脸、小生、二路旦）和“十顶网子”（指十个文武昆乱不挡的演员），

并务必胜任十大本戏：全部《庆阳图》、《乾坤福寿镜》、《九更天》、《马鞍山》、《宫状谱》、《回龙阁》、《双狮图》、《下河东》及全本《九莲灯》、《二度梅》。

里下河徽班的剧目，直承扬州乾隆盛世花雅两部声腔，有昆曲《牡丹亭》、《烂柯山》、《描容》、《别坟》、《思凡》、《下山》等，有梆子《红梅阁》、《翠屏山》、《阴阳河》、《卖皮弦》等，有银绞丝、南罗等吹腔戏《探亲家》、《小上坟》、《小放牛》、《打花鼓》、《打面缸》、《打扛子》、《大补缸》等，有徽调皮簧《铁邱坟》(即《双狮图》)、《龙凤阁》、《清风亭》等。由于广采博收，剧目极为丰富多彩，仅里河班，据现有资料表明，即有九百四十五出，从内容分类看，有封神榜、列国志、七国志、西汉、东汉、三国、两晋、隋唐、扫北、征东、征西、反唐、五代残唐、飞龙传、杨家将、下南唐、岳传、五虎平西、彭公案、施公案、西游、水浒、七侠五义、小五义、英烈传、济公传……。以三国戏最多，从"关公出世"、"张飞卖肉"、"桃园三结义"起，一直演到"一计害三贤"、"战绵竹"、"定中原"，约一百四十出。

里下河徽班的脚色行当，由乾隆时扬州徽班以旦为 主转为以生为主，脚色家门分工细致，如生分须生、做工老生、靠把老生、武生、小生和红生；旦分正旦(即青衣)、花旦、刀马旦、武旦、刺杀旦(或称跌扑旦)、老旦、彩旦。由于剧中同一角色性格发展变化及班中人数限制，演员往往一专多能或同一角色可由几行兼演。如《秦香莲与陈士美》中，秦香莲初由正旦应工，但到拜帅时，以刀马旦应工。关羽，红生应工，红净也可饰演。

里下河徽班的表演唱做兼重，唱功有"八大难戏"，如《访赵普》中〔反四平〕唱段，每句都须由低往高翻八度。做工戏的身段须以武功为根底，难度大，绝活多，讲究"文戏武唱"。《雪拥蓝关》一类戏则唱做均极为繁重，为当家老生所必演的剧目。里下河徽班的武戏素以搏杀斗狠著称，里河班的"跟斗"尤为出色。

里下河徽班人才济济，名角如云。同、光间里河有王鸿寿、汪曹龙、徐大网、苏瑞仙、顾大六、"杨家八锁"(咸丰间徽剧全才杨玉元之八子)、杨洪春、"里河十子"("大牌子"杨金喜、"二松子"董二松、"长山子"张长山、"四八子"赵洪生、"网锅子"朱国祥、"六五子"金光明、"七三子"徐甫阶、"戚金子"戚金、"小九子"杨恒九、"马癞子"马继高)、王玉莲、陆二娘等；下河有"三盖"(盖月樵、盖天红、盖胜红)、"金秀堂四大坤伶"(徐春香、徐桂娘、徐桂红、徐桂兰)以及何孔标、吕本祝(后改名为吕祝山)、徐长山等。

苏南高淳地区为徽班的另一基地。明末清初徽剧形成后，它处于徽剧流行的中心地区，在徽班流派上被称为"太平徽戏"。安庆徽班也常来高淳一带演出，当地人统称其为"安庆班"。高淳本地早期的徽班已无从查考，五十年代初据当涂老徽班艺人回忆，在当涂与高淳一带，早期有过八副徽班，其中新春班(又名"沈彪班")最为著名，演员有一百二十名之多，文武昆乱不挡。另知高淳在清末尚有全福班，今固城乡刘家陇万寿台后台板壁上，尚留有光绪三十一年(1905)农历七月二十日该班演出时题写的剧名：《天关楼》、《龙凤旗》、《白虎堂》、《定军山》、《女绑子》、《置田庄》、《磨豆腐》、《北良关》。

自光绪年间起，高淳徽班艺人常与“上、下江”徽班艺人同台演出，上江指安庆、太平一带，下江指杭嘉湖、里下河地区。三地徽班艺人切磋合作，但各有风格和路子，高淳徽班与安庆、太平一带徽班基本相似，纯朴粗犷。

高淳徽班的剧目，吹腔、拨子、西皮、二簧齐全，如吹腔戏有《闹江州》、《凤凰山》等，拨子戏有《淤泥河》、《定天山》、《千里驹》、《烈火旗》，二簧戏有《女绑子》、《大红袍》等，西皮戏有《临潼山》、《彩楼配》、《白马堂》等。有的戏还采用两种声腔，如《乾坤镜》吹腔、拨子兼用。此外还有昆腔戏，如《铁笼山》、《坤赐福》、《万花献媚》。除本戏、折子戏外，还有连台本戏，如《大红袍》、《二度梅》、《白绫记》等。个别剧目为高淳徽班所独有，如《梅柏高》、《三打王府》。

十九世纪末，下河地区的盐阜一带，香火戏（即后来的淮剧）兴起，徽班艺人常与之同台演出，名曰“徽夹可”。一些徽班艺人流入香火戏行列，如何孔标、吕祝山、徐长山等。辛亥革命后，随着京剧在全国广泛流行，本省徽班也开始向京剧转化。里下河徽班至三十年代初大半转徽为京，其著名演员如杨洪春，盖月樵、金光明等等，也均成为京剧的一代名优。高淳在进入民国年间仍有新组成的徽班，如金台班、陈记堂，到四十年代下半叶，又有寿星班，该班直至 1949 年末方解散，是高淳也是本省最后一个徽班。民国十年（1921）时，陈记堂改演京剧，易名为春福班，其后成立的新宏福、（新）全福班均以徽夹京形式演出。这时期高淳徽班涌现一批优秀演员，其中以小生马荣福、武生高金保、丑行邢东成声誉最佳。

中华人民共和国成立后，1957 年江苏省第一届戏曲观摩演出大会上，杨洪春献演了传统徽剧《三拷吉平》，获老艺人荣誉奖。是年起至六十年代初，江苏省剧目工作委员会组织发动里下河地区各市、县及高淳县文化主管部门挖掘徽剧传统剧目计二百多个，其中有八十四种由江苏省剧目工作委员会校勘、整理，编印成册。

1958 年冬至 1960 年冬，高淳马荣福等数位徽剧艺人先后应安徽省徽剧团之聘传艺，马荣福所授之《淤泥河》1959 年 5 月赴北京演出，受到中央领导和专家一致好评。1958 年 10 月江苏省戏曲学校设徽剧班，聘请高淳徽剧艺人高金山、芮嘉士、徐广月等任教，一年后撤销。自此徽剧在本省几成绝响。

京剧　清道光末叶形成于北京，属皮簧声腔系统。

道光以后，曾随徽班进京的江苏籍艺人，一部分因故陆续南归，多搭里下河徽班演出。其中部分艺人所唱的皮簧腔，与徽调有所不同，当地人称“京调”。这是京剧艺术影响本省最早的地区。

自咸丰初年起，许多里下河徽班艺人渡江南下至上海，与流入上海的杭、嘉、湖徽班艺人合流，给后来海派京剧的形成和发展以深刻影响。其间里下河徽班出身的王鸿寿贡献尤为卓著。这些艺人成名后常返乡献艺，对京剧在里下河的传播起了促进作用。

咸丰九年（1859），梁溪（无锡）余治以《西厢》、《水浒》为“风俗之大害”，故自编皮簧戏

《后劝农》、《同胞案》、《英雄谱》、《绿林驿》等，并亲自教授童伶排练，率班试演于常熟、江阴等县。是为本省最早的京戏班。

同治十一年(1872)赣榆王德胜创办皮簧戏科班庆盛班，特聘北京三庆班文武老生兼红净姚庆祥为总教习，首科“庆”字，招艺徒三十余人，边学边演。这是本省最早的京剧科班。

自同治至宣统的数十年间，京剧在本省境内得以广泛流行。在苏北，里下河地区出现京徽争胜的局面。少数徽班顺应时尚，开始徽、京兼演。淮海地区，赣榆庆盛班培养出“庆”、“盛”两科演员，计七十人，在该地区组班演出。涟水县五港镇有一个半职业京戏班，早期坐唱，宣统元年(1909)开始化妆演出，活动于盐河中上游。在苏南，高淳徽班于光绪后也渐出现“徽夹京”的演出。至于苏、锡、常、润、宁一线，京剧已相当盛行。同治十三年以猴戏有名于北方的河北梆子武生郑长泰南下苏州，即搭当地京戏班演出，从此定居苏州，改演京剧，成为南方京剧猴戏之祖。在他奔走努力下，得苏州织造董志明之助，于光绪十七年(1891)在苏州阊门外三乐湾义慈巷建立了苏州京班艺人的梨园公所，称“苏州梨园祖师庙”，表明苏州地区这一时期京剧班社和艺人已有相当数量。常州，光绪三十三年逸仙戏园落成，专演京剧，也标志着这一地区京剧演出的频繁。在苏南水网地区，还兴起一种“水路班”，沿水路活动演出，远至杭、嘉、湖一带。由于苏宁一线交通便利，南北演员多有来此献艺的，其著名者，最早有光绪二年应聘来镇江演出的杨月楼，轰动一时；继而有汪笑侬于光绪三十二年来南京，张桂轩于宣统二年来苏州(后又赴无锡、常州、南京)等。

辛亥革命(1911)至抗日战争前夕(1936)，本省京剧的发展势头迅猛。

里下河徽班改唱京剧者日益增多，至二十年代末已大半由徽转京。知名者，南通一带有联胜班、常胜班、双福班、新双福班、庆福班、洪福班等；盐阜一带有同盛班、德胜班，林三班等；扬州一带有孔郎中班(更名“春台班”)、秦家班(更名“同胜班”)等。这些脱胎于徽戏的京剧班社由于历史久、底子厚，往往阵容整齐，艺术水准较高。同时这一地区新兴的京戏班急剧增多，著名的有新德胜大京班、双福班(一名毛团子班)、福寿班(一名李长山班)、周长志班、严树森班、同禧班(一名吴三罐子班)、杨瘌子(杨荣山)班、新福班等，与由徽转京的戏班总计不下百副。和以前徽班一样，也分东(里河)、西(下河)两路，因都在乡间草台(或庙台)演出，群众又统称其为“草台班”。草台班的著名演员有：杨洪春、严麻子(严树森)、盖月樵、盖天红、盖胜红、瘌红子(吴春霖)、金光明、曹洪宝、郑银凤、周长志、颜步月、孙德麟、杨瘌子、筱蝴蝶(魏国华)等，人才辈出，极一时之盛。这些演员有很多原出身徽班，常身怀绝技，不仅在里下河，而且在大江南北、上海、杭嘉湖也享有盛誉。

里下河的京剧直承徽班传统，武戏剽悍斗狠，以绝招取胜；文戏讲究“武唱”，着重跌扑，身段繁重。因此在脚色家门方面，老生以靠把为主，旦行兼重文武，其中花旦以兼能扑跌武功为当行本色。剧目也多来自徽班，其中一大批与当年以王鸿寿为代表的里下河徽班

艺人带到上海而成为海派京剧看家戏的基本剧目相同。

在淮海地区，赣榆县继庆盛皮簧科班之后，当地商人于民国七年(1918)至九年的三年间，竞相仿效，创办了德义、长胜、同庆三个京剧科班。民国十年沭阳县商人陈胜太也创办了金堂京剧科班。四科班均聘请庆盛班出科演员任教。数年后，东海县也创办了竹墩"聚"字科班，房山"义"字科班，睢宁县大李集创办了"庆"字科班。这些科班培养出大批京剧演员，长年演出于淮海及鲁南一带。徐州自清末起京剧即得到一般民众的喜爱，至民国十四、十五年间最为昌盛，时有中正、云龙、升平三大戏院鼎足而立，分别由小俊峰、七岁红(艺名)、九盏灯(艺名)、白俊盈领衔。二十年代末至三十年代，一些外埠演员原不出名，来徐演出得以崭露头角，如杨宝森、刘奎官、王芸芳等。

南京于二十年代戏茶厅的京剧清唱加化妆彩排(大轴)演出，日益兴旺。这些戏茶厅多集中于秦淮河一带，演唱者以坤角居多。据民国十八年三月十五日《首都日报》记载：当时"女艺人共计二百四十一人"。至三十年代，京剧班社迭起，最著名的有明星大舞台厉彦芝的厉家班，其子女厉慧良、厉慧敏、厉慧斌、厉慧森、厉慧兰全家登台献艺。继而有秦家班(后更名鸿春社)，兼有科班性质，前后共收学员八十余人，成才七十余人，金少山、小达子(李桂春)、关盛明、刘永春、陈富瑞、潘奎芳等著名演员，均在此任过教师。南京周围数县，京剧演出活动以高淳较盛。老徽班陈礼堂此时已改为京班，易名为"春福班"。其余徽班如新宏福、全福班、洪福班、马荣福班等，以"徽夹京"形式演出。这些班社除在高淳演出外，也常向附近的溧水、句容、江宁、溧阳乃至皖南一带流动。

在苏南，这一时期水路班日见增多，以小阿金(荆玉堂)民国二年组成的庆升堂(又名小阿金班)最为著名。水路班在苏南城乡出没频繁，因人才济济，极受欢迎。其著名艺人除小阿金外，尚有梁一鸣、达子红(艺名)、徐剑鳌、王桂卿、王少楼、王全芳、小毛豹、周英鹏、刘喜荣、孙若英、汪雪艳、张美娟、孙柏龄等等。苏南水路班重武戏，以火爆勇猛著称。当上海连台本戏走俏时，水路班也多有擅演者，如小阿金等。

同一时期，苏南地区的溧水、句容、江宁、溧阳一带民间堂会，兴起一种"乐舒班"(又作"六书班"、"陆书班"等)，六人为一班，坐唱京剧。艺人多为贫苦农民，忙时务农，闲时组班演唱。演唱时一般坐主家天井、屋檐下(故江宁一带又称其为"廊檐班")，既唱成本大戏，如《子牙封神》、《玉堂春》，也唱折子戏。句容早在清光绪、宣统年间即有唱老徽调的乐舒班，辛亥革命后京剧在当地兴起，改唱京剧，并有较大发展。三十年代中期，进入鼎盛阶段，艺人不下百名，仅拥有"箱子"(又称"担子"，装乐器和简单道具)的班子即不下二十副。苏南乐舒班以溧水县东庐乡后王母岗村的清声堂、云鹤乡郃村乐舒班组成较早，分别建于光绪三十二年和民国七年；也为时最长，均有六、七十年历史。清声堂曾到过南京、金坛、句容、无锡、常州、溧阳及安徽当涂，并先后在本县及当涂发展过多副乐舒班。

本省地处南北之会，水陆交通发达，经济较为昌盛，南北京剧名角多有来本省献艺者，

诸如谭鑫培、刘鸿声、汪笑侬、杨小楼、余叔岩、陈德霖、王瑶卿、俞振庭、龚云甫、黄润卿、程继仙、奚啸伯、谭富英、林树森、潘月樵、毛韵珂、李桂春、李春来,梅兰芳、欧阳予倩、尚小云、程砚秋、荀慧生、德珺如、盖叫天(张英杰)、夏月润、小翠花(于连泉)、麒麟童(周信芳)、孟小冬、郝寿臣、姜妙香、马连良、王又宸、李万春、金少山、谭小培、萧长华、言菊朋、叶盛兰、黄桂秋、章遏云、袁世海等数不胜数。

南京是民国首都,为南北名角必至之地。民国三年,常州《武进报》始辟副刊《剧谭》,以评论京剧为主,此后续有《兰言日报》等数家报纸设剧评专栏,经常撰稿者多达数十人,他们知识广博,视野开阔,于京剧颇有见识,京剧名角多愿与之结识,因此这一时期莅常演出的名角之多,在本省仅次于南京。

民国八年九月,南通实业家张謇,以"改良社会"为宗旨,请欧阳予倩来南通,创办"南通伶工学社",招生七十余名,以培养"有新文化修养"的"改革戏剧的演员"。废除旧科班不合理制度,除京剧专业课外,还开设多种文化课程,是为本省第一所新型京剧学校。同年张謇又创办《公园日报》和更俗剧场(革除旧戏院一切陈规陋习,故名"更俗")。为配合此一改革,欧阳予倩编演了《玉润珠圆》。是月,梅兰芳应张謇之邀来南通,与欧阳予倩首次同台演出。为此,张特设"梅欧阁"以示欢迎。此后梅兰芳又于民国九年、十一年来此与欧阳予倩同台演出,为促进京剧南北派团结合作,提高京剧艺术作出了贡献。

随着京剧的盛行,这一时期观众票戏(业余演唱)成风,茶余饭后,时有票友相聚以自娱,票房亦随之产生。在苏北,最早有同治五年(1866)成立的沭阳县城的"李家票房",初期唱昆曲,民国初兼唱皮簧。其次有民国二年成立的"徐州京剧研究班",成员多为中小学教员,也有青少年学生。至二、三十年代,大小票房日渐增多,不仅在城市(如徐州有"民众俱乐部京剧研究班"、"正风社",南通有"春风得意楼票社"、"晨光社"、"陶社"等),还远及乡镇,如民国八年赣榆县金山乡西张夏庄即有"票友社",民国十三年灌云县板浦镇即有"京剧研究班"。里下河地区许多乡镇自民国初年起兴起自办京剧班之风,普及较广的是宝应县水泗乡,各村均有规模大小不等的京戏班,自备衣箱,演员多系本村"玩友",聘请外乡京剧艺人教习,于每年农历正月初一至初十、夏季的"青苗会"、秋季的"家苗会"及修路、造桥、建房、开河时演出。南通县石港镇向有票戏传统,从清乾、嘉年间起,昆、徽票房活动绵延不绝。民国十八年,京剧戏迷们组成"民鸣票房",使京剧风靡全镇。民国二十年,"九一八"事变后,票房改名为"醒民剧社",自编现代戏《孤军抗日》,演抗日将领马占山率部与日军浴血奋战事,观众看后群情激昂。

在苏南,京剧票戏活动亦同样盛行。票界中名票颇多,常州有蒋君稼(票界"四大名旦"之一),镇江有道能述,南京有高华、杨畹侬等等。票房最早有南京的"遣涯集",成立于民初军阀割据时期(1916—1919),主要成员老生徐子义,宗谭派,名噪一时。其次有常州的"声声社",组建于民国九年,人才济济,常举办赈灾义演,"九一八"事变后举办的援马(占

山）募捐游艺会在群众中影响很大。这一时期，苏南虽然在乡镇也有京剧票房，如江宁县湖熟镇的“新声票社”，但多数集中在城市，较知名者，常州除声声社外，尚有“斌和社”、“兰陵票社”，无锡有“庚记京剧票房”，苏州有“铎社”、“晓社”、“苏声票社”，镇江有“国风票社”。南京票房最多，计有“雅歌集”（同名者二）、“怡社”、“阳春社”、“公余联欢社”、“南邮票房”、“新生社”、“华社”等十余个，其中，规模之大首推“公余联欢社”。该社实为官办业余娱乐机构，由国民党中央宣传部副部长张道藩和行政院秘书长褚民谊主事。其戏剧部的京剧组，集中了许多颇有造诣的票友，曾多次与名伶同台演出 ，如梅兰芳、林树森、姜妙香、王熙春、小达子（李桂春）、李少春、厉（慧良）家兄妹等。“新生社”是异军突起的青年队伍，南京业余京、昆世家甘南轩一家六人，均是该社主要成员。溥侗、梅兰芳、徐兰沅、奚啸伯等许多京剧名流常出入甘家，对新生社影响很大。

自民国二十六年至中华人民共和国成立前夕，由于连续遭受日本侵华战争和国民党挑起的内战的影响，广大京剧艺人颠沛流离，生活困苦，本省京剧舞台已失去前一时期的盛况，来南京献艺的南北名角亦大为减少。但在中国共产党领导下的敌后抗日根据地及解放区，京剧却呈现一派生机。1941 年 4 月和 7 月，中共苏北区委和苏中区委分别成立了苏北文化协会和苏中文艺协会，组织和领导抗日根据地的新文艺运动。在苏北（淮海及下河地区）先后成立了淮海实验京剧团和华东军区第三野战军政治部文艺工作团第三团（京剧团，俗称“娃娃剧团”），在苏中（里河地区），京剧演员杨洪春、赵子林（长保）、金光明等均为苏中文艺协会常务理事，由他们领班的联胜社、双福班、新双福班分别改名为联胜京剧团、林记京剧团、光明京剧团。这些剧团活跃在敌后抗日根据地、解放区。其剧目除传统戏外，新编的有《拳打镇关西》、《九宫山》、《三打祝家庄》、《新大名府》、《李闯王》、《取铜陵》等。新四军的文工团以及一些属中共领导的地方戏曲剧团为军民演出也常夹有新编的现代京剧剧目（如《反正》）上演。民间职业京戏班，虽不直接属中共领导，但出于爱国热忱，也常主动为军民演出。同时群众业余京剧活动也积极配合革命战争，如赣榆县金山乡西张夏庄农民业余剧团曾演出自编的京剧《小仓山起义》、《除奸记》、《英雄赵大胆》等。如东县苴镇大众剧艺社曾演出《打鼓骂汪》（仿《打鼓骂曹》编排）、《巾帼英雄》（据《木兰从军》改编）等。南通县石港良友剧社常冒生命危险，越过封锁线，赴敌后各抗日根据地演出《打渔杀家》、《打严嵩》、《渔夫恨》、《战蒲关》、《桃花扇》、《亡国惨》等抗敌反霸的传统和历史剧目。除演戏外，京剧艺人们还直接参加革命斗争，如掩护新四军侦察员和游击队干部，搜集和传递情报等。

中华人民共和国成立后，本省京剧获得新的发展。建国初期，成立了苏北实验京剧团和苏南大众京剧团，分属苏北苏南行政公署领导。1953 年江苏建省后，两团合并为江苏省大众京剧团，1955 年更名为江苏省京剧团。1960 年该团吸收南京、扬州的部分演员，组建成江苏省京剧院，集中了本省的一批知名演员王琴生、梁慧超、周云亮、赵云鹤、王正堃、金

少臣、周云霞、蒋慕萍、张世兰、杨小卿、沈小梅以及行当齐全的青年新秀。建国前后流动于大江南北的里下河京戏班和苏南水路班，都在所在地政府文化主管部门登记。五十年代经多次整顿、合并，各市均成立了市级京剧团，阵容也相当整齐。其知名演员有：许翰英、佟韶音（徐州），宋长荣（淮阴），孙德麟、嵇鸿培、冯玉庭（盐城），王素琴（连云港），陈正薇（杨州），小盖叫天（苏州），史云庭、曹四庚（镇江）等。还有新艳秋，曾在南京、连云港等地加入市属或民营京剧团。南通专区京剧团和常州市京剧团则分别集中了里下河京、徽班和苏南水路班的精英。为培养京剧新生力量，1958年成立的江苏省戏曲学校，设京剧科，张桂轩为副校长，新艳秋、刘天红受聘于京剧科任教。同时，南京、徐州、镇江、连云港等市也先后成立戏校，内设京剧科（班）。这些戏校为全省各地京剧团输送了大批合格人才。

1959年，江苏省京剧团部分青年演员组成中国青年代表团赴奥地利，参加第七届世界青年与学生和平友谊联欢节，获金奖五枚，继而又以“中国京剧团”名义去北欧五国访问演出，轰动欧洲。

在党的文艺方针指引下，本省京剧舞台涌现一批优秀剧目，主要有：《倩女离魂》、《李闯王》、《水浒英雄反招安》、《打乾隆》、《火烧震东市》、《江姐》、《十人桥》、《枫林渡》、《就是他》、《耕耘初记》、《伏虎》、《再接鞭》等。

这一时期，由于各市、县均成立了群众文化（艺术）馆（站），群众业余京剧活动也呈现前所未有的盛况，业余京剧团（队）遍及城乡。仅以建国初期而言，规模较大者，连云港有海州业余京剧团，南通有南通市职工业余京剧团、石港镇良友剧社（建于抗战时期，解放战争时期报散，建国初迅即恢复，1951年改名为石港青年剧团）和石港工人剧团，徐州有火车站业余京剧团，扬州有泰兴县大众京剧团，常州有常州市业余京剧研究社，等等。五十年代业余京剧活动之盛以南京为最，1949年成立了“中联社”，1950年初，以原“新生社”为主成立了“友艺集”，不久又有“大东票社”。1954年后许多大专院较、机关团体、工商财贸系统的工会以及各区文化馆纷纷成立业余京剧团（队），其中影响较大的即有近四十个，有的以清唱为主，有的登台演出，很多团、队，还聘请京、昆界名演员、名票友担任教师和艺术指导，或联袂公演。

“文化大革命”期间，本省京剧的优秀演员和编导人员均受到不同程度的批判和迫害，优秀传统剧目被毁弃。1977年后，全省各地京剧团纷纷恢复演出传统和新编的剧目。苏州市京剧团胡芝风主演的《李慧娘》、淮阴市京剧团宋长荣主演的《红娘》，相继南下上海，北上京、津，轰动剧坛。在现代戏创作和演出方面，苏州市京剧团的《血冤记》、江苏省京剧院的《琵琶泪》、南通市京剧团的《火烧竹篱笆》和连云港市京剧团的《翠竹青山》，皆系成功之作。

越剧　孕育于浙江农村，进入上海后影响逐渐扩大。民国二十三年（1934）四月二十四日至五月十一日，在苏州大观戏院有男女同台的“绍兴文戏”上演，剧目有《仁义缘》、《龙

凤帕》、《红鬃烈马》、《卖花三娘》、《双狮图》等，是为越剧首次流入本省。同年五月二十七日至六月七日，又有一文武女班于苏州大观戏院上演《碧玉簪》、《三奏本》、《红楼镜》、《梁山泊》、《龙凤锁》、《文武香球》等。二班均从浙江来，先后参加演出的主要演员有魏梅照、筱月红、金筱帮、筱凤香、姚苗娟等。此后越剧戏班常沿沪宁铁路线北上，从苏州到无锡、常州、镇江，民国二十四年始进入南京，先后有叶素琴、陈少春等领衔的几个越剧戏班，在新街口大鸿楼、夫子庙中华戏茶王等剧场演出。1949年沪宁线一带和浙江省相继被中国人民解放军解放，外地越剧团纷纷进入本省，流动演出于沪宁线上。1950年，曾有十四个越剧团同时于苏州城演出的盛况，南京也出现由王惠芳、张玉琴、张丽萍等领衔的五、六个越剧团同时演出的高潮。苏北方面，越剧首先从上海渡江到达南通，时在1949年冬，大声越剧团应邀于南通新新大戏院公演，并到各县巡回演出后返沪。此后几年间，筱白玉麟、王筱凤、叶素琴、江云升、张玉琴、张少栋、徐锦芳、竺笛芬、姜妙凤等分别领衔的越剧团先后来南通地区巡回演出，并向扬州、盐城方向流动。

1954年底，以竺水招、商芳臣为首的上海云华越剧团立足南京，长江、民乐、青艺等三个越剧团落户苏州。此外，尚有许多越剧团体流动于各市县，大多无固定归属，自由组合，上演剧目以幕表戏居多。1955年6月本省民间职业剧团登记时，由上海、浙江流入，并归属本省长江南北各市县文化主管部门领导的越剧团，计有四十余个。1958至1959年间，这些剧团通过整顿、合并、提高，成立了近二十个市、县级越剧团，其中规模较大、阵容较强的有南京市、无锡市、南通市、苏州市、镇江市等市级越剧团。各市县文化主管部门对剧团加强了领导，并分配编剧、导演、作曲、舞台美术各行的新文艺工作者进团，与艺人们一起，对越剧艺术进行了“推陈出新”工作，建立了定本制和导演制，演出质量因此得以迅速提高。1956年2月，南京市越剧团携《南冠草》、《柳毅传书》、《梁山伯与祝英台》等剧目赴京演出，连演两个月，上座率不衰，有关部门为《南冠草》召开座谈会，郭沫若、老舍、周恩来总理及邓颖超亦先后观看了《南》剧，均给予很高评价。1957年该剧于江苏省第一届戏曲观摩演出大会获全奖。1958年10月，南通市越剧团的《老八路》曾在京汇报演出，周恩来、朱德、陈毅等党和国家领导人观看演出，并给以热情鼓励。此剧后又赴津、沪、宁、汉、杭等地连演二百四十余场，观众达三十余万人次。自五十年代末到“文化大革命”前，本省各市县越剧团上演的创作或整理改编的剧目约一百余部，其中除《南冠草》、《老八路》外，《柳毅传书》、《云中落绣鞋》、《天雨花》、《小忽雷》等亦均有较大影响，《柳》剧并被摄制成电影。在演出实践中，一些越剧团的主要演员逐步形成自己的表演风格，如南京市越剧团的竺水招，小生应工，兼擅青衣（悲旦），唱腔细腻委婉，身段朴实大方，气质持重高雅，长于饰演具有高尚气节和悲剧命运的人物形象，如《南冠草》中的夏完淳、《碧玉簪》中的张玉贞等。她饰演的《柳毅传书》中的柳毅，在全国越剧界享有盛誉，成为她的代表作。南通市越剧团的筱白玉麟，工小生，嗓音高亢宽亮，唱腔流利洒脱，甩腔自成一格。一些演员向兄弟剧种学

习，丰富提高自己的表演艺术。如南京市越剧团的老生演员商芳臣，引吭高歌，酣畅淋漓，她曾向京剧演员张桂轩求教，使身段节奏鲜明，更富力度。无锡市越剧团的小生演员张少栋，宗徐玉兰派，同时以北方剧种的“耍帽翅”等特技运用于《周仁献嫂》一剧中，颇见功力。南通市越剧团老生演员徐锦芳，在科班时即能演京剧，她将京剧程式融进越剧，身段稳健大方，尤擅袍带戏。镇江市越剧团，长期聘请昆剧演员郑传鉴任教，多数演员因此深受昆剧艺术的影响，形成该团表演细腻、身段准确的特色。

这一时期，本省越剧演员阵容强大，演出频繁，足迹遍及京、津、沪、浙、冀、豫、鲁、辽、吉、湘、鄂、川、赣、皖、粤、闽等十六个省市。同时，上海越剧院、浙江越剧院的主要演员都曾先后来本省演出，对本省越剧艺术的提高和发展，起了促进作用。

“文化大革命”期间，除南京市越剧团保留建制外，其余越剧团均被解散，演职员大多下放劳动。演员竺水招、编剧梅占先被迫害致死。至1976年6月，南通市越剧团首先恢复，此后陆续恢复的有无锡市、苏州市、镇江市、扬州市、武进县、启东县、海门县、高邮县、南通县等市、县越剧团（其中扬州、苏州、海门、高邮、南通等五个市、县越剧团恢复后又撤销）。

越剧恢复演出后，除上演大量传统剧目外，也进行新剧目的创作。1977年南京市越剧团的现代戏《报童之歌》，在戏曲舞台上首次塑造了周恩来形象。该剧参加1977年江苏省专业文艺团体创作会演和1979年北京国庆三十周年献礼演出，均获奖励，并在浙、沪等地连演二百余场。南通市越剧团1981年上演新编历史戏《则天外传》，先后在上海、南京、芜湖、九江等地演出，也受到观众和报界好评。

剧　　目

本省现存戏曲剧目总数，包括本戏、连台本戏、小戏、折子戏，共约六千个左右。其中传统剧目约近五千，中华人民共和国成立后创作、改编（包括整理）的剧目一千多个。

本省传统剧目以昆剧最为丰富。据吕天成《曲品》、祁彪佳《远山堂曲品》、《剧品》、姚燮《今乐考证》、王国维《曲录》等资料统计，明、清两代可确定为昆剧、或按昆剧规范创作的脚本，共约二千五百种以上，其中有很大一部分虽曾演出过少数场次或其中部分折子，但未得流行，甚至还有为数不少的一部分是从未搬演过的案头本。据清代同治九年（1870）以来的《遏云阁曲谱》、《霓裳文艺全谱》，直至 1982 年出版的《振飞曲谱》等二十一种昆剧曲谱（演出本）的统计，在这一百余年中，昆剧剧目共有一百五十五种（本）的一千三百八十二出（折）尚可搬演。但这是前后一百余年间的累计数，事实上到清末民初，全福班的演出剧目共约八百出（折）；到抗日战争前夕，仙霓社的演出剧目，尚有约四百出（折）；至 1982 年，本省两个昆剧演出团体可以演出的传统剧目，只有不足二百出（折）了。本省徽剧传统剧目亦很丰富，除与安徽徽剧共有的剧目以外，更因徽剧在里下河（含扬州）地区、高淳地区有二百年以上的悠久历史，创造了许多本省徽剧特色剧目。如《首阳山》、《黄河阵》、《火烧绵山》、《收无盐》、《斩熊虎》、《三拷吉平》、《雪拥蓝关》等历史故事戏，还有《浪子踢球》、《何一宝写状》、《赶脚程》等刻画历史世俗风情的生活小戏。此外还吸收了一些昆剧剧目，如《出塞》、《贵妃醉酒》、《断桥》等，从剧目上体现了本省徽剧的独立品格。据徽剧老艺人说，传统剧目原有千出（本）左右，至本世纪五十年代初期，老艺人尚能报出剧名六百余出，但当时能付诸搬演的，只有约近百出（本）了。扬剧传统剧目由本地乱弹、香火戏、花鼓戏、清曲等形式综合发展而成，其代表性剧目如《赛琵琶》、《赶山塞海》、《魏征斩龙》、《王清明合同记》、《赵五娘》、《竹木争春》、《种大麦》等，共约四百多出（本）。其中不少原是幕表戏。中华人民共和国成立后，各地戏曲创作人员和老艺人记录整理成脚本，约占总数之半；创作和改编、基本达到演出水平的剧目约三百余出（本）。其中的《夺印》、《百岁挂帅》、《恩仇记》等都曾在全国演出。淮剧经过“门弹词”、香火戏、“徽夹可”、“淮戏”等几个阶段的丰厚积累，传统剧目有《李翠莲》、《成凤英》、《合同记》、《丁黄氏》、《大补缸》等五百余出（本），其中最常演的剧目为“九莲十三英，七十二记”。中华人民共和国成立后创作的古装戏约三十余出（本），主要有《甘罗拜相》、《强盗嫁女》、《关天培》等。锡剧传统剧目有《绣荷包》、《双卖花》

等七十多个对子戏和《卖妹成亲》、《借海青》、《孟姜女》、《珍珠塔》等大、小同场剧目二百五十余出(本),其他移植自京剧、苏淮、文明戏和本剧种艺人创作的剧目约三十余出(本),其总数约为三百五十余出(本)。苏剧传统剧目主要由移植自昆剧的“前滩”,和生活小戏“后滩”两部分组成。前滩现知有《花魁记》、《白兔记》、《西厢记》等五十余种;后滩有《说梦》、《分家》、《看灯》、《齉鼻头阿二》以及《卖青炭》、《卖草囤》、《捉拉圾》、《荡湖船》等近三十出。另有移植自昆剧本戏的喜剧、闹剧性的折子,如《罗梦》、《斋饭》、《嫖院》等称作“半前半后”剧目。以上三部分共约一百余种(本)的三百出(折)左右。自1951年民锋苏剧团整理、编演《李香君》、《快嘴李翠莲》、《九件衣》、《五姑娘》等戏以来,苏剧剧目总数已达二百余本近五百出(折)。柳琴戏、淮海戏都是“拉魂腔”在相邻地区的剧种,许多剧目如《大书馆》、《小书馆》、《大隔帘》、《小隔帘》、《樊梨花点兵》、《四告》等数十本同出一源。但在各自发展中,淮海戏的传统剧目有“三十二大本,六十四单出”之说;柳琴戏则自称传统剧目近二百出(本)。这两个剧种都有不少农村生活小戏,如淮海戏的《骂鸡》、《骂灯》、《催租》;柳琴戏的《打鸟》、《采桑》、《喝面叶》等等。江苏梆子传统剧目大多来源于河南梆子(豫剧)和山东梆子,也有少数自编剧目,据称有六百余出,其中以“四大征”、“四大铡”、“老十八本”、“新十八本”影响较大。南通的通剧和海州童子戏,都是僮子系统的剧种,都有一批源于“僮子书”性质的剧目。如通剧《李兆庭写退婚》、《郑三郎上西方》,海州童子戏《九仙姑揭榜》、《洪山捉妖》等。此外,两者都吸收和移植了徽、京以及其他地方戏的剧目,在长期传授和演出中,形成自己的特色。通剧共有传统剧目七十三本,海州童子戏则近百本。海门山歌剧与丹剧,是五十年代后期新产生的剧种,除《淘米记》成为海门山歌剧确立剧种的创始剧目,《砻糠记》是丹剧的开山之作外,还没有其他传统剧目的积累。滑稽戏的传剧目来源于文明戏、独脚戏、苏州弹词、话剧、戏曲。如《描金凤》、《济公》、《张古董借妻》、《借债割肉》(即《威尼斯商人》)、《无事生非》、《四大教歌》、《赵五娘》、《玉堂春》和自编的《一碗饭》、《火烧豆腐店》、《瞎子借雨伞》等。据统计,本省有关各地积累的滑稽戏传统剧目,共有一千个以上。高淳目连戏已于五十年代末期消亡,其传统剧目原来共有九本,至清末民初已失传四本,尚存的五本为《台城》一本,演梁武帝萧衍信佛故事;《九世图》一本,演地藏王故事;《目连戏》三本,分一百一十折,系以明代郑之珍《目连救母劝善戏文》作底本的通俗演唱本。本省的京剧、越剧等外来剧种,除少数自编剧目外,其传统剧目基本相同于北京、浙江等有关各地。

在历史上,江苏曾产生了许多剧作家,他们的戏曲创作推动了戏曲在江苏的发展,并对全国产生过积极影响。明、清两代,是本省戏曲作家辈出的时期。明代前期上元(南京)徐霖、宜兴邵灿、长洲(苏州)陆采、吴县李日华等人所著传奇,即已享名海内,这些传奇后来都是昆剧上演剧目。梁辰鱼《浣纱记》更是开启了昆剧传奇创作的新时期,从此江苏的传奇创作便蓬勃兴起。如长洲张凤翼,冯梦龙、邹玉卿,苏州许自昌,吴县袁于令,吴江沈璟、

顾大典、沈自征、沈自晋，常熟徐复祚、孙柚，宜兴吴炳、路迪，松江王元寿、王无功，丹徒(镇江)秦之登，金陵纪振伦、清啸生，扬州王光鲁等等，都有传奇作品流行于世。

至清代前期，本省的传奇创作仍甚繁荣，除吴县李玉著有“一、人、永、占”和《清忠谱》等四十余种传奇；朱佐朝著《渔家乐》等十三种；朱素臣著《十五贯》等八种；以及叶稚斐《琥珀匙》诸作最负盛名外，还有长洲陆世廉、龙倜，无锡郑瑜、邹式金、邹兑金、顾彩、杨潮观，太仓吴伟业、王抃，常熟丘园、嵇永仁，松江周稚廉、黄之隽，苏州毕魏、张大复、盛际时、朱云从、刘方，吴县马佶人、薛旦、沈起凤，吴江沈君谟，宜兴万树，阳湖(常州)陆继辂、陈烺，扬州徐石麒，泰州仲振奎，如皋黄振等等，创作了大量供昆剧演唱的传奇、杂剧，将本省戏曲创作推向又一个高潮。

清嘉庆以后，昆剧日益衰落，徽、京剧相继兴起，扬州、里下河和高淳的徽剧向苏南、苏北广大地区发展，代替了昔日的昆剧，剧目也不断丰富。可惜在以传奇为正宗，轻视花部的观念下，无数深受广大群众喜爱的徽戏剧目及其作者，皆不得传，成为戏曲史上的一段空缺。光绪至清末民初，苏州滩簧、常锡滩簧，扬州“大、小开口”，盐阜“三可子”，淮海“拉魂腔”、“门弹词”等等处于雏形的地方小戏，如雨后春笋在各地纷纷兴起。这些小戏的脚本大半出自无名艺人之手，多数不传。只有一度形成于本世纪二、三十年代的“南方戏”(又称“南方歌剧”)，由其创始人张紫宸根据唱本、苏州弹词和其他戏曲形式移植改编的《双珠凤》、《白蛇传》、《白兔记》等南方戏脚本近百种，于该剧种绝响六十年后，尚存完帙。

清末民初，本省在民主革命风气影响之下，不少有识之士，以传奇和杂剧形式，编写反清和鼓吹国民革命的剧本，蔚为风气。如六合孙雨林《皖江血》，无锡王蕴章《碧血花》，章鸿宾《冲冠怒》，江阴刘钰《海天啸》，常熟庞树柏《碧血碑》，丹徒赵祥瑗《枯井泪》，松江姚锡钧《菊影记》，吴县叶楚伧《落花梦》，长州吴梅《轩亭秋》、《风洞山》、《苌弘血》，昆山高步云《彝陵梦》等等。此外还有丹徒丁传靖《沧桑艳》，常熟曾朴《云昙梦》，黄振元《红勒帛》，如皋冒广生《疚斋八种》，金陵卢前《饮虹五种》等等。只是当时昆剧式微，这些按昆剧规范写的本子，并无机会付诸搬演。而民国年间京剧演员冯子和，自编了《好姊妹》、《红菱艳》、《血泪碑》、《恨海》等京剧脚本，皆曾演出。镇江赵如泉，是一位勇于创新的京剧演员，编演了大量新戏，如《乾隆下江南》、《三门街》、《妻党同恶报》等。抗战前后他又以编演连台本戏为主，如《宏碧缘》、《济公活佛》、《怪侠欧阳德》、《火烧红莲寺》、《狸猫换太子》等，皆为省内外风行一时的上演剧目。

本省北部盐阜、淮海地区，曾是抗日战争和解放战争时期中国共产党领导的革命根据地，为配合抗日、反顽、反内战、减租减息等革命运动，当时的淮海行政公署领导人李一氓、著名文化人士阿英(钱杏邨)等人亲自动手，编写剧本，推动根据地的戏剧运动，涌现了大量反映现实斗争的戏曲剧目。如淮剧《照减不误》、《渔滨河边》，淮海戏《大后方黑暗》、《送子参军》，京剧《九宫山》、《反正》、《除奸记》、《小仓山起义》、《忠烈图》等。在苏南的苏(吴

县)、常(常熟)、太(太仓)抗日游击根据地,曾经有过战地服务团性质的剧团和宣传队,分散在被敌军分割的游击区,先后编演了《打鬼子去》、《送郎上前线》、《活捉亲日派》、《伪军反正》等数十个剧目。1941 年"皖南事变"后,编演了《傀儡的末日》、《二十世纪风波亭》,当时都起了很大的宣传作用。

中华人民共和国成立后,本省戏曲剧目工作在"百花齐放,推陈出新"方针指导下,各个剧种挖掘、整理、改编了大量传统剧目,其中昆剧《牡丹亭》、《痴梦》,锡剧《双推磨》、《珍珠塔》,扬剧《鸿雁传书》、《包公自责》、淮剧《金水桥》、《急拿王兆》,淮海戏《三拜堂》、《皮秀英四告》,苏剧《醉归》、《窦公送子》,柳琴戏《喝面叶》、《灵堂花烛》,江苏梆子《公主夺夫》,京剧《倩女离魂》、《李慧娘》,越剧《柳毅传书》、《则天外传》,滑稽戏《钱笃笤求雨》、《火锅为媒》等等,至今久演不衰。在编演现代戏方面,涌现了《红色的种子》、《红花曲》(锡剧);《夺印》、《红色家谱》(扬剧);《一家人》、《一字值千金》、《打碗记》(淮剧);《活捉罗根元》(昆剧);《拾稻头》、《十里香》(淮海戏),《追谷种》、《小燕和大燕》(柳琴戏);《满意勿满意》、《我肯嫁给他》(滑稽戏);《耕耘初记》、《就是他》、《枫林渡》(京剧);《老八路》、《报童之歌》(越剧);《太湖儿女》、《特派员》(沪剧)等等。本省盐城地区,有民主革命时期创作现代戏的传统,专业和业余创作力量雄厚,熟悉生活,有关领导部门措施得力,好戏迭出。

本省剧目工作,在历史剧、传统剧目整理改编方面,也存在机械理解"古为今用",要求剧目为政策服务的现象,不同程度地使历史人物现代化、理想化;在现代戏创作方面,图解政策则较常见。

一字值千金　淮剧剧目。编剧吕庆余。写气象员叶发章,因科研需要,持计划供应证到木材公司购买杉木。保管员金守祥为讨好领导,定要见到局长亲笔信才肯发货。恰好,局长的名字也叫叶发章。由此,发生了一场喜剧性的冲突。



1980 年阜宁县淮剧团首演。导演吕行。音乐设计田润斌、刘伯强。舞台美术设计乐民、梁建中。梁伟平饰叶发章,石麟童饰金守祥。

此剧团针砭时弊,刚上演就有人横加干涉。同年 10 月 6 日,《新华日报》发表题为《阜宁县计划物资部门个别领导粗暴干涉淮剧〈一字值千金〉》的文章。10 月 15 日《人民日报》全文转载,并发表了题为《横得出奇》的署名评论。同年 12 月参加江苏省新剧目会演,获剧本一等奖。1981 年,参加全国戏曲现代戏汇报演出,获文化部奖状。中央电视台录像。中国戏剧出版社出版影剧画册。剧本发表于《剧本》月刊 1980 年第十二期。

一条黄瓜三扁担　滑稽戏剧目。编剧杨天笑。写民国年间，无锡安镇某农家女，为婆婆所逼，怀孕期间去田间劳动，以致中暑昏倒。乡邻发现后，即到她家田中采来一条黄瓜让其吃下解暑。婆婆闻讯大怒，取过扁担，要其子教训"家贼"，其子迫于母命，三扁担将妻打死。

此剧取材于民国三十二年(1943)无锡实事。杨天笑曾带团内十多人去开棺验尸现场，并请被害者父亲到剧团谈事情经过，以后还将一场演出收入给被害者父亲支持他告状。当年天宝剧团在无锡首演时反应强烈，警方出面干预，杨天笑巧妙改戏，当儿子抡起第三扁担时，大幕即闭，剧终。并说："媳妇到底是怎么死的，由你们调查。"警方无奈，只得让该剧照常演出。

一家人　淮剧剧目。江苏省淮剧团集体创作，执笔：乐民、正第、玉基、洛河、佑庭。写解放战争期间张英深入敌人据点，搜集情报，归来时，被敌人跟踪搜捕。王大妈掩护张英，认她为女。不料，其女小琴回家，王大妈为保护张英，毅然不认亲女。而张英却挺身而出，说明身份。敌人难辨真假，将三人一起抓走。在狱中，她们忍受酷刑，坚持斗争。最后，我军智歼顽敌，救出三人。

1958年，江苏省淮剧团首演。导演夏鹰、吴寄尘、何鹤。音乐设计戴玉升、李步才、商红宝。舞台美术设计乐民。方素贞饰王大妈，程玉饰张英，董艾玲饰王小琴。剧中"母女相会"一场，王大妈演唱的〔淮调〕，直承传统；张英、小琴演唱的〔淮悲调〕，借鉴了新歌剧的女声二重唱形式，演出后，反应强烈。剧本发表于1959年《剧本》月刊，同年12月收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。

一碗饭　滑稽戏剧目。编剧於斗斗。写抗战时期，柯老老家一贫如洗。媳妇柯林氏到万公馆去做娘姨。不幸柯家又遭火灾，柯老老只能领了孙子柯弟弟到万公馆求贷。万老板不仅一口拒绝，且凭柯弟弟手上端着的一碗饭，诬其为小偷，辞退柯林氏，并踢其小腹。柯林氏因伤重毙于半途。数月后，传闻当局将惩处"米蛀虫"，正当万老板走投无路之际，其妾杨氏与姘夫，将其银行存折、首饰等席卷而逃。万公馆又遭火灾，片瓦无存。万老板沦为乞丐，死于街头。

民国三十年(1941)由江笑笑、鲍乐乐、杨天笑、赵宝山等，与部分文明戏演员于上海市滑稽公会筹募基金特别大会上首演。为滑稽戏早期剧目之一。天宝剧团于民国三十一年一月二十九日复又在无锡大光明戏院上演，由杨天笑主演。此剧因针砭时弊，杨天笑等曾遭军警殴打驱逐及黑势力投寄匿名信的恐吓，均未被吓退，继续易地演出，观众称天宝剧团为"一碗饭班子"。中华人民共和国成立后，1950年、1959年、1962年曾三度加工上演。

丁黄氏　淮剧传统剧目。取材于清光绪年间盐城县草埝口谋害亲夫一案。写农妇丁黄氏与盐贩王齐明通奸，害死亲夫丁学方，移尸秦树林门前，敲诈钱财。秦不服，上告官府。丁黄氏虽受严刑拷问，仍坚称无辜，并将手伸入沸腾的油锅，捞起铜钱。官府无法可施，

只好将其收监，最后释放了事。

此剧最早由民间艺人彭端书编成唱词，串巷清唱。后改成江淮戏(即后来的淮剧)演出，轰动一时。从此成为该剧种保留剧目。梁广友、董桂英等均擅演此剧。1962 年，曹耀南改编本，曾对丁黄氏作翻案文章。由江苏省淮剧团上演。方素珍扮演丁黄氏。

九宫山　京剧剧目。编剧李一氓。取材于明史。写明末农民义军领袖李自成经过数年浴血奋战，终于打败明军，在西安建立了大顺王朝，继而率部进京，推翻了明王朝。但义军领袖们不知道巩固已经取得的政权，却急于封官晋爵，争享荣华富贵。李岩等人正义直谏，反遭迫害。不久，明将吴三桂勾引清兵入关。李自成率军亲征，在山海关大败而归，仓皇率兵退出北京。辗转至湖北通山县九宫山时，被地主武装截杀。

1945 年 5 月 1 日，由中国共产党淮海区委、行署领导的淮海实验京剧团首演于当时的淮海行政公署所在地泗沭县伟庄。导演方樵。音乐设计李文涛、汤宜陶。吴石坚饰李岩，何衣虹饰红娘子，赵堃饰李自成，汤化葵饰陈园园，吴炽饰宋献策，沙维饰崇祯，周正饰吴三桂。黄克诚、金明等新四军干部战士和行署党校学员看后专门组织了讨论，认为是一出富有教育意义的好戏。同年 5 月中旬，新四军三师在阜宁县东沟镇召开政治工作扩大会议，会上演出的《九宫山》恰好适应了这次会议为迎接抗日战争胜利作思想动员的内容。同年 8 月 15 日晚，此剧在新四军军部演出的下半夜就传来了日军投降的喜讯。该剧后由何捷明等移植为扬剧演出。

十里香　淮海戏剧目。编剧薛传文、刘钟、陈华。写某公社的一个生产大队办十里香糕厂，大队党支书老袁的妻子赵银凤，大姨、公社党委书记的妻子赵金凤，小姨、生产队长的妻子赵丹凤都要进厂。老袁坚持任人唯贤方针，以工艺考倒“三凤”，让有祖传手艺的李世香进了厂。



1979 年，江苏省淮海剧团、泗阳县淮海剧团同时上演，并一起中选参加 1980 年江苏省春节文艺会演。省团由谷广法导演，章蕴杰音乐设计。王保翠饰老袁，范珍美饰赵金凤。县团由蔡颜导演，周广乾音乐设计。朱浩饰老袁，周道英饰赵金凤。剧本获创作二等奖。省团演出由江苏电视台录相，县团演出由江苏人民广播电台录音。后省团改由杨秀英饰赵金凤重新排演，由江苏电视台再次录相。此剧被很多专业、业余剧团移植演出。剧本发表在《垦春泥》1980 年第一期，后收入江苏人民出版社出版的戏剧集《明月照人来》，并获中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会 1980——1981 优秀剧本奖。

八达岭　徽剧传统剧目。写朱元璋传旨，命徐达挂帅，兵分五路，攻打元将伯颜图。

常遇春奉命攻打八达岭。常女瑞凤为父饯行，常遇春解下朱元璋所赐玉如意留给瑞凤，即领兵与伯颜图大战于柳河川，不慎左腿被毒枪所伤，回营后毒发身亡。常瑞凤悲痛欲绝，向朱元璋请缨报父仇，钦命朱亮祖为帅，瑞凤与李文忠之子玉麟为先锋，最后大败伯颜图，元顺帝逃去。

此剧为徽剧的大武戏，唱曲牌，第一场正月初一朝贺，出李三长、刘伯温等四文官和徐达、李文忠、胡大海、常遇春、朱亮祖、郭英、汤和、沐英等八武将。常遇春老紫脸、戴苍满，徐达的穿戴亦与一般不同，里边穿红蟒，外披黄大靠。常瑞凤由刀马旦扮演，有繁重的武功表演。如与元将伯颜图对阵时，有“四打一”、“八股挡”等大开打，相当火爆。民国年间，南通里河班的全福班、联胜班、新双福班常演此剧。

儿孙福　昆剧传统剧目。清初朱云从所撰传奇。写淮阴人徐小楼，妻颜氏，有四子一女。家贫无以为生，外出行窃，先以木人头探墙穴，被发觉，遭殴辱，徐投河自尽，为山僧救起，遂留山寺作道人。颜氏以为丈夫已死，茹苦含辛，养育儿女。后徐女入宫，册封为皇后，四子亦皆入仕。一门显贵，同赴寺中追荐亲人。徐小楼难以置信，下山探知实情，全家始获团聚。原传奇有傅惜华旧藏康熙十年(1671)抄本。清道光、咸丰年间的昆剧演出本为二十八折，有抄本流传。《缀白裘》收有《别弟》、《报喜》(即《三报》)、《势利》(即《势僧》)、《宴会》、《下山》五折。前四折并见于民国十一年(1922年)印行的《增辑六也曲谱》亨集五册。另有《福圆》一折，均为晚清昆班常演折目。至民国十八年“新乐府”于上海大世界游艺场演出时，仅演其中《别弟》、《报喜》、《宴会》三折。

三女审子　扬剧剧目。又名《边关审子》。编剧银川、邑江、江风、夏村。根据扬剧传统幕表戏《三元及第》改编。写宋代陈旭与两个兄长镇守边关，在一次抗金战争中，两个兄长殒命，其女及长兄之子也被丢失，被猎户关义拾去抚养，取名志春、志萍。十八年后，金将雪里花狼冒名猎户汪文焕，骗得陈妻信任，被收为螟蛉义子。志春兄妹亦被陈旭二嫂带进关内，为国报效。雪里花狼多次想暗害陈旭，均被志春兄妹识破，遂暗施毒计，盗得志春之箭，将陈旭射死。志春兄妹被陈妻定为死罪，后经其二嫂多方调查，终使冤案昭雪。



1958年江苏省扬剧团首演。导演孔凡中、石增祥。技导蒋剑奎、杭麟童。音乐设计陈大琦、王万全。舞台美术设计王志明、裴鸣基。高秀英饰大夫人，华素琴饰二夫人，任桂香饰三夫人，蒋剑峰饰汪文焕，蒋剑奎饰旗牌，林玉兰饰关主，杭麟童饰关义，张瑞泉饰关志春，李虹饰关志萍。演出后，曾先后被锡剧、越剧、京剧等剧种移植上演。

三打祝家庄　京剧传统剧目。常州市红星京剧团根据本团的连台本戏《水泊梁山》第七、八本和魏晨旭、任桂林、李纶编写的《三打祝家庄》集体整理编写而成。"一打"写梁山义军贸然出兵，人马被困，石秀解围；"二打"写梁山义军瓦解祝、李、扈三庄联盟，但因一味攻坚而受挫；"三打"写梁山义军里应外合，获取全胜。

常州市红星京剧团始演于1952年。编导丁英奇、王全芳、李振武、奚干城。舞台美术设计周关林。荆剑鹏饰石秀，王全芳饰李逵，丁英奇饰宋江，倪兰萍饰顾大嫂。全剧武打群戏约计一小时，每"打"均惊险火爆，体现了南派京剧的武戏风格。1953年首次赴沪演出，曾有"阵营齐崭，配合严谨"之评。1954年，作为全国人民慰问团第六分团的慰问剧目，赴部队作慰问演出。三十余年中，三次修改加工，四进上海，演出近千场。

三把刀　扬剧剧目。编剧石来鸿、袁振奇、石增祥。写青年厨师杨庆生，醉心于恢复失传已久的维扬名菜"琼花宴"，其女友谭虹却逼他改行，终致爱情破裂。庆生之义母为促成他们的婚姻，也劝庆生改行，并说出他的真实身世。庆生虽受打击，但在义妹——理发师小兰的勉慰和青年修脚工小丁的帮助下，终于恢复"琼花宴"，并与小兰由假兄妹变成真情人。而谭虹误认为小丁是外科医生，向他表示爱情，结果不欢而散。



1982年12月江苏省扬剧团首演于南京。导演孔凡中。音乐设计王万全、卢小杰、吴枕源，音乐顾问陈大琦。舞台美术设计原文兵。杨国柱饰杨庆生，朱余兰饰小兰，杨晓苇饰小丁，李明英饰谭虹，耿典夫饰局长，李华饰杨大妈。1982年参加省属剧院（团）新剧目汇报演出，获剧本、导演、表演、音乐、舞台美术等项奖，又获1982年江苏省戏剧"百花奖"。

三拷吉平　徽剧传统剧目。写汉丞相曹操挟天子以令诸侯，献帝密诏灭曹。董承受衣带诏，邀王子服、马腾等共议灭曹之计。太医吉平愿在为曹操医头风病时，伺机除之，事泄被逮。曹操请来董承等四人，当场怒拷吉平，吉平誓死不招。曹操施计要董承等二次拷问吉平，吉平大义凛然，宁死不屈。曹操第三次拷问，欲下大刑，吉平自尽而死。曹操继而杀死董承等人，又进宫威逼汉献帝，绞死董贵妃。

此剧以靠把老生应工。吉平一角有扑跌功等繁重的表演。1957年江苏省第一届戏曲观摩演出大会，如东县京剧团演出此剧，获剧本奖，杨洪春饰吉平获荣誉奖，顾宝庭饰曹操，获演员二等奖。

三星落　淮海戏剧目。编剧汤增桐。写抗日战争期间中共地下党员陈虎，借与伪大队长卢开荣之妻赵桂芝的亲属关系，打入敌伪内部，对卢开荣晓以利害，明以政策，并揭露其部下中队长高小龙，已向日寇告密，如不迅速决策，祸在旦夕。卢在陈的规劝下，幡然悔

悟，及时处置了高小龙，率部于某日三星落时，投奔解放区。民国三十三年(1944)，由灌沭中学文工队首演。导演汤增桐。卢静饰陈虎，汤徵仪饰赵桂芝，吴逸明饰卢开荣。此剧深入灌云县侍庄、杜老庄等日本侵略军占领区演出，对配合动员伪军反正，起了积极作用。

三拜堂　淮海戏传统剧目。原名《罗鞋记》、又名《双富贵》。写叶金莲娇惯成性，选婿多年未得。其父叶廉高搭彩楼，令其抛球择婿。彩球打中女扮男装的马婵娟，不料又被纨袴子弟史策索去。史混进相府，与金莲拜堂。金莲发现史是假冒，哭啼不休。叶廉派人寻来婵娟二次拜堂成亲。婵娟急中生智，要金莲替她脱靴，露出绣鞋，金莲方知婵娟也是女性。叶廉无奈，利用主考职权，竟让女儿潜入考场选婿。金莲看中新科状元刘双赋，骗回家中，三拜花堂。不料婵娟正是双赋的未婚妻，双赋施计让金莲交出婵娟，夫妻不顾叶府淫威，双双离去。



温士奇(执笔)、谷广发、阮立林整理。江苏省淮海剧团1959年首演于清江市(今淮阴市)。导演温士奇。音乐设计朱培銮。谷广发饰叶廉，刘长珍饰叶夫人，陈玉梅饰叶金莲，朱桂洲饰马婵娟，王保翠饰刘双赋。久演不衰。

三省庄　江苏梆子传统剧目。源于清康熙年间沈荣锡所著的鼓儿词《三省庄》(正集)。写隋朝末年，义军李密部下秦琼、崔凤派人接妻贾秀英、黄印香团聚，途经苏、鲁、豫三省交界地三省庄，贾秀英、黄印香被镇边元帅黑德茂之子黑龙、黑凤抢去。罗成往救，大战于三省庄。黑德茂军师蔡子道开闸放水，罗成被淹得病，误宿黑店遇险。罗妻胡金婵寻夫至店，救出罗成。并与崔凤之妹瑞云一起，女扮男装，投宿三省庄，被黑德茂招为女婿。胡金婵巧妙周旋，先诱敌偷营灭了蔡子道、黑凤等，又战死了黑德茂，活捉了其女黑景芝，破了三省庄。

民国二十六年(1937)丰县人林凯(1887——1960)，首次把鼓儿词《三省庄》改编成连台本(四本)梆子戏，同年，由贾福兰(艺名二拨)戏班首演于丰城南关罗玉振戏园。张凤仙(绰号绿大褂子)饰黑景芝，贾福兰饰胡金婵，孙秀芹(绰号红大褂子)饰王月娥，甄成法(艺名金铃)饰黑德茂，于际臣饰罗成。连演月余满场，轰动丰、沛一带。后来，又由贾福兰班艺人卢胜魁等人传到山东济宁和安徽等地，后人又作了续集，常在苏、鲁、皖一带演出。

三看御妹　锡剧传统剧目。写南唐时，刘金定平寇救父，得胜回朝。户部尚书之子封加进趁刘去东狱庙拈香之机，扮作乡民藏身于神台下偷看，被刘发觉。刘回府后，日夜思念，郁郁寡欢，不思寝食，其父刘天化误以为爱女病重，奏明皇帝，张榜招医。封加进扮作医生，揭榜进府，三上宫楼。刘以皇上所赐双连笔相赠定情。刘天化大怒，请来圣旨，将封绑



赴法场问斩，刘金定上殿奏本，奉旨赦封，有情人终成眷属。

剧本整理俞介君。1956年江苏省锡剧团首演。导演田夫。音乐设计郑桦。舞台美术设计周日新。沈佩华饰刘金定，刘鸿儒饰封加进，张玲娣饰巧莲，陈学良饰刘天化。此剧被越剧、评剧等剧种移植上演。剧本于1958年由上海文化出版社出版。1963年香港影星夏梦领衔拍摄同名越剧电影。

三请樊梨花　锡剧传统剧目，又名《樊梨花》。写唐樊江关守将樊洪、樊虎父子降敌，唐二路招讨薛丁山率兵前来讨伐，洪女梨花出关迎战，心生爱慕，三擒三纵，并劝兄归唐。樊虎欲杀梨花，不意误伤其父致死，梨花遂献关归唐，与薛完姻。洞房之夜，两人忽生争执。梨花负气回关，番将杨凡来犯，丁山二次相请梨花被拒，经程咬金撮合，终在第三次请回樊梨花共战番将。

此剧原为多本幕表戏，后经多次加工整理为“三擒三放”、“三休”、“三请”三本。姚梅凤擅演此剧，她饰演樊梨花，既发挥了偏重唱的传统，又注意了身段、舞姿，文武兼备，唱做俱全。唱腔吸收了〔武林调〕、淮剧〔连环句〕，衍变为长短不一，句式自由的〔大陆连环板〕，设计了七十二个“为你冤家薛丁山”的唱段。《初请》一折，1961年参加江苏省锡剧流派会演。1980年参加“太湖之夏”音乐会演出，上海电视台录像播放。

三留老木匠　锡剧剧目。又名《修船记》、《岸上浪花》。编剧陆忠宽、马中原。写生产队长大勇由于连年粮食丰收，滋长了铺张浪费的思想，欲拆旧船买新船，三次回绝来队修理木船的老木匠。生产队会计勤梅三次挽留老木匠，与大勇引起冲突，经老木匠的帮助，使大勇转变思想，一同修船。

1972年武进县文艺宣传小分队首演。导演马中原。张行饰老木匠，高玉芳饰勤梅，陈文伟饰大勇。此剧农村气息浓厚，语言生动诙谐，曾同时有二十多个业余文艺宣传队演出，后由武进县锡剧团排演。剧本于1974年由江苏人民出版社出版单行本，1979年收入江苏人民出版社编的《1949——1979江苏小戏选》。

上河工　通剧剧目。又名《推迟婚期》。编剧孙大翔。取材于李培、姚国顺的同名小演唱。写市郊某乡大金圩，地势低洼，易涝易旱。为实现河网化，确保粮食丰收，公社党委号召男女青年社员上河工。王大妈与女儿王爱英和未过门的女婿陈永祥，都拟推迟婚期，参加开河工程。但又顾虑思想不得统一。于是，三方相互摸底，经过一番周折，决定推迟婚

期上河工。

1959年，南通市僮子戏实验剧团首演。导演姚国顺。音乐设计李少麟。刘海铭饰陈永祥，汪巧饰王爱英，施兰芳饰王大妈。在唱腔和板式上有所改革，并以弦乐伴奏，突破了原有僮子戏干唱的局限。同年参加江苏省第三届戏曲观摩演出大会。剧本发表在1960年《江苏戏曲》创刊号。

上金山、放许仙、断桥会　扬剧传统剧目。简称《上·放·断》。《上金山》源于扬州清曲。写白素贞上金山求法海放回许仙，剧中有小和尚埋怨法海一节，载歌载舞，颇具特色。《放许仙》为增编折子，写小和尚激于义愤，放走许仙。此剧着重做工，在描写水漫金山的情景时，小和尚和许仙均有繁重的身段表演。《断桥会》为原扬剧《白蛇传》中一折，写许仙逃下金山，与白素贞相逢。其中有小青怒劈石桥的情节。待白、许言归于好后，小青又用柳枝修接断桥，此情节为其他剧种所无。这三折戏，既可连演，又可分开单独演出。



江苏省扬剧团集体整理，丁汉稼、吴白匋执笔。1959年6月江苏省扬剧团演出于南京。导演孔凡中、石增祥。技导徐子权。音乐设计陈大琦、陈彭年、阿方。华素琴饰白娘，蒋剑峰饰许仙，房竹君、周月英饰小青A、B角，杭麟童饰法海，蒋剑奎饰小和尚。1959年9月赴京汇报演出，颇获赞誉。剧本发表于《江苏戏曲》1959年第八期。

义民册　扬剧剧目。又名《义军册》。编剧吴白匋、杜章林、欧阳钦。取材南京民间传说。写清咸丰年间，南京人民为响应太平军东下，组织义军，不幸名册被查抄。清廷命书吏秦积安，连夜抄写，以便五鼓时搜捕。秦在义军红云帮助下，幡然悔悟，分清大是大非，焚毁名册，壮烈牺牲。

1959年，江苏省青年扬剧团首演。导演欧阳钦，技导徐子权。盛澄文饰秦积安，袁玉萍饰红云，汤延征饰中军。1960年，曾参加江苏省青年演员会演。剧本发表于《江苏戏曲》1960年第九期，并由江苏人民出版社出版单行本。

义侠记　昆剧传统剧目。原为明代沈璟所作传奇。取材于小说《水浒传》，剧情与小说里武松的故事基本相同。从景阳岗打虎始，梁山结义止，共三十六折。剧中穿插其嫂潘金莲以色相诱，被武松严拒。后来潘又与西门庆私通，谋杀武大。武松杀潘与西门为兄报仇，以及武松未婚妻贾氏远道寻夫，得到张青和母夜叉夫妇等人的帮助，终于相会，并于梁山泊中完婚等情节。武松有妻贾氏的情节则为小说所没有。

昆剧演出的有十折，即：《打虎》(《除凶》)、《游街》、《戏叔》(《叱邪》)、《别兄》(《委嘱》)、

《挑帘》(《萌奸》)、《裁衣》(《巧媾》)、《捉奸》、《服毒》、《显魂》(《悼亡》)、《杀嫂》(《雪恨》),称“武十回”,大致保留了原传奇本的全貌。若抽演其中数折,仍冠《义侠记》,如《义侠记·戏叔、别兄》。

明万历年间继志斋、富春堂、文林阁及明末汲古阁都刊有《义侠记》,《古本戏曲丛刊初集》据继志斋本影印。《集成曲谱》、《六也曲谱》分别收有《打虎》、《挑帘》、《裁衣》、《戏叔》、《别兄》、《显魂》、《杀嫂》七折。《游街》、《捉奸》、《服毒》虽亦取材于原传奇本,但已属艺人们再创作,亦无刊本,需师授。

千忠录　昆剧传统剧目。又名《千钟禄》或《千忠戮》,明末清初李玉撰。据明初“靖难之役”敷衍而成。写明初建文帝继承帝位,燕王朱棣起兵“靖难”,围攻京师金陵。把守金川门的谷王献门投降,朝内文武百官、宫女太监仓皇逃命,马皇后投火自尽。建文帝痛不欲生,准备“国亡与亡”。史仲彬、吴成学、牛景先等极力劝谏,建文帝剃发乔装为僧,由程济陪伴,逃出京师。吴成学和牛景先亦削发改装,一路追寻建文帝。叛臣陈瑛密告朱棣,朱棣派兵四处追捕,并大杀朝臣,诛夷十族。建文帝和程济流亡至云南一带,却被严震直捕获,押入槛车。程济一番正气凛然的指斥,使严深感愧疚,乃放走建文帝,自刎而死。事过几十年,朱棣身死,洪熙、宣德相继登位,建文帝入朝自首,宣德以礼相待,并惩处陈瑛,追谥靖难忠臣,建文帝乃得颐养天年。



传世本仅见傅惜华原藏旧抄本为完帙,然折目不清。经今人研究及考证,乃知为三十折。昆剧常演折目有《奏朝》、《草诏》、《惨睹》、《搜山》、《打车》,其中《惨睹》尤为精彩。戏中共有八支曲子,每支曲子最后均以“阳”字结尾。很巧妙地把“襄阳”、“朝阳”、“斜阳”、“云阳”、“渔阳”、“睢阳”、“景阳”等八个带阳字的典故或词汇组织得天衣无缝。加之音调高亢激昂,堪称昆坛绝唱。故该戏又俗称“八阳”。当时甚至有“家家‘收拾起’,户户‘不提防’”之口头禅(“收拾起”为《惨睹》唱词第一句“收拾起大地山河一担装”中前三字),“不提防”为《长生殿·弹词》第一句前三字,可见《惨睹》演出之盛。近代俞振飞亦擅演此戏。

《千忠录》另有1956年《古本戏曲丛刊三集》所收本,残缺不全。《缀白裘》、《昆曲粹存》仅见少数常演折目。

千金记　昆剧传统剧目。明沈彩撰。取材《汉书》,并参照元代金仁杰《萧何月夜追韩信》杂剧改编而成,是明代早期传奇之一。剧本以韩信为主要人物,兼及项羽、刘邦等人,写楚、汉战争故事。情节有韩信遇仙得宝剑兵书;漂母进食;胯下受辱;别妻入楚营当兵;项羽励兵;刘邦会项羽于鸿门宴;韩信在项羽幕下不受举用;张良劝说韩

信投汉；萧何赏识韩信；韩信在汉营任仓官，粮仓被楚军火烧，韩信失职逃走；萧何走马追韩；汉王拜韩为大将；张良设计对楚营唱楚歌；楚兵中计逃散，项羽别虞姬；韩信大兵攻项羽，项羽自刎乌江；汉王为帝；韩信封王荣归等等。原传奇共五十折，其中有韩信悬赏项羽首级千金，故作剧名。

昆剧早期演过全本，后因成功地创造出霸王（项羽）表演的特殊程式，受到欢迎，有关项羽的折子演出次数遂增多，其他逐渐减少。清末全福班只演《鸿门》、《撇斗》、《追信》、《拜将》、《别姬》、《十面》、《乌江》七折；武鸿福班除以上七折外，还演《起霸》、《虞探》、《跌霸》，共十折。《千金记》传奇以《六十种曲》本流传最广，《古本戏曲丛刊初集》（1954年）据富春堂刻本影印。演出本分见《缀白裘》、《增辑六也曲谱》、《昆曲大全》、《集成曲谱》、《昆曲集净》等。

民国年间，苏州昆剧传习所由吴义生、沈斌泉传授此剧。由郑传鉴扮韩信，包传铎扮萧何，沈传锟扮项羽，倪传钺扮范增，刘传蘅扮刘邦，顾传琳扮张良，朱传茗扮虞姬，直至抗日战争胜利后人员离散为止。

昆剧演出本《千金记》对京剧影响颇大。民国七年（1918）杨小楼、钱金福、尚小云、高庆奎等在上海编演了《楚汉争》一至四本。民国九年周信芳在上海编演了《萧何月下追韩信》。民国十年梅兰芳在北京编演了《霸王别姬》。后两剧成为他们的终身保留剧目，中华人民共和国成立后并先后摄成舞台艺术纪录片。

大过关　徽剧传统剧目。又名《老爷识白字》。写一庸才捐得关官，上任时遭四衙役奚落嘲弄，出尽洋相。关官上场有一大段数板绕口令自报家门，把四衙役的姓名都念成白字，把"潘遇采"念成"番过（過）来"，"郁斋（齋）生"念成"都齐（齊）坐"。行人过关，关官贪得无厌，丑态百出。后有四花婆子过关，唱扬州小曲，奉承嘲弄，关官听唱入迷。太太（采旦）差小老爷唤回关官。小老爷代父把关听唱，关官返回责打其子，又被太太一起轰下。此剧特点为全部丑行，都说绕口令，凭嘴上功夫，演员口齿要清楚流利，且台词十分风趣，为里河徽班长胜班万镇福、王张侯的拿手戏，经常演出于里下河地区。后来淮剧移植此剧，经常上演于苏北和上海等地。它是淮剧老艺人杜麟童的保留剧目，曾参加1957年江苏省戏曲观摩演出大会演出。

大红袍　徽剧传统剧目。又名《海瑞打严嵩》。写明嘉靖年间，太师严嵩专权，毒死边关总镇杜善一家三百余口。时海瑞为太子师，仗义执言，得忠良马义昌、杨廷寿支持。马、杨修本揭露严嵩，反被世宗朱厚熜杀害。海瑞怒不可遏，在朝房痛打严嵩。世宗朱厚熜怒而赐严嵩大红袍监斩海瑞，海瑞临刑前二打严嵩。太子欲救老师无策，小太监冯宝献计让太子法场哭祭海瑞，继而头撞严嵩，诬言太师打太子。二人扭上金殿，又得梅太监暗助，终使世宗朱厚熜醒悟，斥严嵩，加封海瑞。此剧为里河徽班老生行专演剧目。杨金喜（大牌子）的海瑞最佳，黄琐的朱世熜（唱工老生）最后一段二簧一百多句，一气呵成，为人称道。剧本现已失传。

大花园　柳琴戏传统剧目。又名《玉环记》。据明代传奇《高文举珍珠记》改编。写书生高文举，自幼寄居舅家，并与表姐张梅英成婚，后赴京考中状元。温丞相欲招他为婿，文举以家有妻室为由拒之。温丞相遂谎报其妻已亡，劝其续娶儿女秀英；又伪造文举书信，休去梅英。张梅英持"休书"进京寻夫，卖身为奴进相府与文举相会于花园书馆。经过盘问，真相大白，夫妻团圆。



1960 年，由李大任整理其中《书馆相会》一折，名为《书馆会》。同年，由江苏省柳琴剧团上演，参加江苏省首届青年戏曲演员观摩演出大会，厉仁清饰高文举，董玉莲饰张梅英（由厉仁清说戏，故无导演）。音乐设计解铮。剧中唱词采取倒叙手法，二人一问一答地对唱，以互相盘问方式回顾往事，趣味甚浓，具有乡土气息。

小小得月楼　滑稽戏剧目。编剧褚铭、魏固、陈继尔。这是原有剧目《满意不满意》的续集。写八十年代，来苏州旅游的游客日益增多，为了方便旅客，得月楼菜馆在风景区增设分店——小小得月楼。《满意不满意》剧中得月楼的小杨现已变成老杨，任店主任。他的儿子小杨，也在店里做服务员。小杨带领多多、乔妹、憨憨等青年积极主动去创办"小小得月楼"。老杨存有偏见，不相信他们能办好分店。于是，展开了一场饶有情趣的喜剧冲突。这批青年不仅继承、挖掘了传统名菜"甫里鸭"，增设了接待外宾的服务项目，而且开创了服务新风，终使老杨放心交班。



1982 年苏州市滑稽剧团首演。导演李尚奎、陈继尔。音乐设计许祖荫。舞台美术设计黄飞。陆辰生饰杨友生，顾芗饰乔妹，章伟刚饰憨憨，郑进生饰多多，杜介奇饰白科长，殷雨官饰太湖生产大队小队长。曾参加江苏省 1982 年新剧目汇演，获江苏省首届"百花奖"优秀演出奖。

小书馆　柳琴戏传统剧目。又名《小书房》、《张五姐下凡》。源于民间神话传说。写玉皇大帝之女张五姐，慕人间书生崔玉春之才貌，于三更时分下凡，进入玉春书房。假说以文会友，欲与玉春婚配。二人命题对诗，相互比考，扇面留诗，墙上观画，互生爱慕之情，遂在书房拜天地结为夫妻。

此剧为柳琴戏小生、小旦的专工戏之一。剧情简单，语言粗而不俗，雅而不涩，生动活

泼，饶有情趣。全剧以唱念为重，并配以富有农民生活气息的身段动作，使对诗、比考、观画等情节别具情调。1954年，剧本由徐州市文化处整理。王素琴饰张五姐，相瑞先饰崔玉春，赴省汇报演出。1956年，此剧被定为徐州市戏曲青年训练班柳琴戏班学员的启蒙教学戏之一，后由学员王玲饰张五姐，樊高升饰崔玉成，常演于苏、鲁接壤地区。

小忽雷 越剧剧目。取材于清孔尚任、顾彩《小忽雷》传奇。写长安才女郑盈盈，幼从琵琶圣手楚润娘习丝弦，名盛一时。才子梁厚本，喜音律，自幼与郑盈盈订有婚约。一日，厚本偶从市上购得稀罕乐器小忽雷，弹弄于曲江亭畔，适郑盈盈前来，二人借琴声互诉衷情，顿成知音。归途中遇太监仇士良，小忽雷被强夺而去。小忽雷入宫因无人能弹，唐文宗下旨选美，盈盈被强选入宫。唐文宗命仇召盈盈进御，盈盈不从，仇欲强拽，盈盈乃举小忽雷击仇，遭白绫赐死。众宫女发现盈盈心有余温，将盈盈及小忽雷置箱内沿御沟淌出宫墙，被厚本发现，盈盈死而复生，小忽雷物还原主，有情人终成眷属。

此剧由梅占先改编，1959年7月镇江市越剧团首演于上海徐汇区文化馆。导演石麟、曹源冰。音乐设计董明昌。舞台美术设计为上海戏剧学院舞台美术进修班。徐嘉兰饰梁厚本，郑嘉琴饰郑盈盈，王嘉薇饰润娘，郑嘉青饰唐文宗，李桂枝饰仇士良。演出后受到上海文艺界好评，中国剧协上海分会特于瑞金剧场邀请专场招待演出。在征求各方面意见基础上，该剧又经集体讨论，百色、占先执笔，进行了修订，并排练公演，演员有所调整。

小燕南归 淮剧剧目。编剧安理。据卢新华小说《伤痕》改编。写"文化大革命"期间革命干部家庭出身的小燕，在她母亲被诬陷为"叛徒"之后，与家庭"彻底决裂"，愤然出走，在农村九年，备受冷落与歧视。粉碎"四人帮"以后，她母亲的冤案得到昭雪，但终因病重身亡。小燕归来，却未能与母亲见上一面。

此剧为独脚戏，无说白，一唱到底，着重写人物心态。演出时唱腔多变化，颇具特色。1978年由泰州市淮剧团演出。黄素萍饰小燕。同年参加江苏省专业剧团创作剧目调演，反映热烈，并被选拔参加向省文艺界汇报演出。同年由江苏人民广播电台录音播放。1979年由江苏人民出版社编入独幕剧选《四方楼》。

小燕和大燕 柳琴戏剧目，原名《双飞燕》。编剧李大任。写石家店的老万婆，有两个女儿，名叫大燕和小燕。大燕经人介绍与秦大海订婚。大海爹为筹钱办彩礼，不幸腿折住院，老万婆遂生退婚之意。大队干部张金来乘机以厚礼诱骗，大燕遂与秦家退婚，并与张金来结为夫妻。小燕爱大海勤奋好学，亲往秦家许亲。几经周折，终于和大海结成伴侣。张金来也因作恶多端，受到法律制裁。大燕追悔莫及，只好离婚。

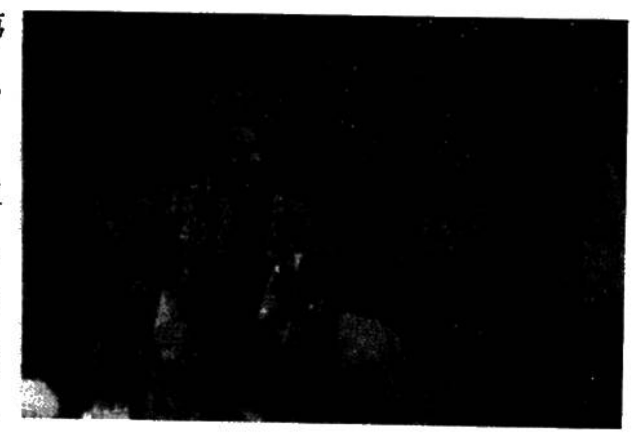
1978年10月江苏省柳琴剧团首演于南京，并参加江苏省专业文艺团体创作剧目会演。导演杨德勋、张忠引。音乐设计解铮、孙柏桦、马良书。舞台美术设计戴秀亭。刘凤美饰小燕，刘玉君饰大燕，孙玉霞饰老万婆，刘大敬饰大海。此剧乡土气息浓郁，连演二百五十余场，受到好评。1979年1月，进京参加庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，

同时由中央人民广播电台和中央电视台录音、录像。获文化部创作、演出二等奖。同年三月，被选调参加中央慰问团，赴广西前线慰问反击越南侵略的边防战士。全国各地有七十余家戏曲剧团移植或改编上演。剧本由江苏人民出版社于1978年出版单行本，1979年，又在江苏《群众文艺选编》发表。1980年，由江苏省电影制片厂拍摄为彩色戏曲片。1982年7月中国电影出版社出版同名电影连环画。

马浪荡　苏剧传统剧目。又名《马浪荡十弃行》。原系清末民初后滩滑稽说唱段子，起始约有十个段子，陆续经苏滩艺人集体创作，所积累之段子不下三百余段，号称"三百六十行"，故有"卖不完橄榄、弃不尽行"之说。随着化妆苏滩兴起，《马浪荡》亦常在苏、沪等江南城市登台演出，逐步演化为后滩常演剧目。其剧情梗概例为苏州农民马浪荡因农村萧条进城谋生，然而均以失败告终。由于该剧目出自不同作者之手，所塑造之马浪荡性格有时并不统一，但马浪荡这一农村流浪汉形象，当时在江南已经家喻户晓，迄今苏州民间口头禅犹称不务正业，工作不安心，或长期找不到固定职业者为"马浪荡"。

此剧的艺术结构形式，先由旦脚所饰大姐上场唱引子："东方日出照纱窗，缓步轻移到中堂。"随即丑扮马浪荡上白："阿姐。"大姐接唱："浪荡啊！倷一向耽搁何方地？——从头说清爽。"于是便由马浪荡以说表或对话等方式，倒叙其不久前又如何迭遭失业等经过。其间时常自由夹唱或即兴编唱与剧情有关的时事新赋、小曲等，最后则由旦、丑合唱尾声"香闺绣阁无人在，俩人双双进香房"而收场。迨至苏剧形成前后，该剧结构亦有相应发展，例如《马浪荡做假和尚》，就将一个段子化为二场二景，角色增至五人，并删除尾声，把大姐上场所唱引子，作较大修改与发挥。《马浪荡做汤团店伙计》则进一步发展成十余人同场的独幕剧。当时擅演马浪荡的苏滩艺人有：林步青、范少山、张筱棣、朱国樑、华和笙、庄海泉、叶筱荪等。

后滩《马浪荡》对当时独脚戏乃至文明戏与滑稽戏，都有一定影响。抗日战争爆发后，此剧逐渐敛迹于苏剧舞台，后继乏人，至今尚未发现当时《马浪荡》原脚本。苏州市戏曲研究室于1961年7月编印的《苏剧后滩》第五、六、七集，曾收苏滩艺人华和笙、朱筱峰、薛浩如口述的《马浪荡》选段，计八十五段。



马娘娘　扬剧剧目。编剧杨正吾。取材于南京民间传说。写朱元璋建立明朝后，一日，朱侍郎之子朱紫贵，携一幅"送子观音图"进宫报案。朱元璋认为此画是有意讽嘲自己的和尚出身与"大脚"皇后，大为震怒，令武士捉拿画家问斩。马娘娘劝阻不成，乘朱元璋酒醉，乔妆出宫营救画家，竟被武士误为歹人，捉拿进宫。翌日，朱元璋审问时，马娘娘露出真相，并晓以利害，终使作恶者受惩，画

家获救。

1981年4月，江苏省扬剧团首演于南京。导演蒋剑奎。音乐设计王万全，何炬、芦小杰。舞台美术设计李秋鸣。灯光设计许祥林。杭麟童饰朱元璋，朱余兰饰马娘娘，蒋剑峰饰何上清，沈家林饰朱紫贵，刘荣兰饰萧梅娘，李华饰萧婆。此剧富有传奇色彩，有浓郁的地方特色。剧本发表于同年《江苏戏剧》第三期。有楚、汉、粤、淮等剧种移植上演。

无所谓　滑稽戏剧目。南京市滑稽剧团集体创作，后经陈真、谢光宁、黄文虎等加工修改。写江南肥皂厂供销股长吴阿为，建厂初期曾作过贡献，便自诩为功臣，对许多问题掉以轻心，常用"无所谓"的口头禅来对待别人的批评。一次外出采购生产急需的原材料，他慷公家之慨，铺张浪费，甚至请诈骗、盗窃分子"齐天大圣"充当业务介绍人，使工厂蒙受重大经济损失。在严酷的现实面前，他认识到自己"无所谓"思想的错误。



1963年3月由南京市滑稽剧团首演。导演罗飞。舞台美术设计马瘦红。顾春山饰吴阿为，周道饰李刚，汤慧声饰老钟点。在南京连满三个月。同年7月，赴安徽省合肥市演出，又连满一个月。1964年10月赴沪演出，亦深受上海文艺界及观众的好评。然而剧本因故未能发表和出版。

五姑娘　苏剧剧目。编剧顾笃璜、韩德珠、易枫。取材于同名长篇叙事吴歌。写五姑娘因父母早亡受哥嫂虐待。在劳动中，她和长工徐阿天相爱，产生了真挚的感情。兄嫂百般阻挠，赶走徐阿天，并逼五姑娘自尽。正在这时，被哥嫂卖掉的四姑娘从远方逃回，救下妹妹。为了骗过哥嫂，竟自焚而死。两年后在洞庭西山建立家庭的徐阿天回乡去接四姑娘，不料被哥嫂勾结官府，以通奸杀人放火罪逮捕入狱。五姑娘盼不回阿天和姐姐，便将孩子托付邻居，只身回乡探听消息。回家遇见兄嫂，他们却惊恐万状，以为是鬼魂出现。慌乱中弄翻烛台、手炉，致使大火蔓延，丧命火中。五姑娘得悉阿天入狱，急急赶到牢房探望，谁知阿天已遭刑斩，五姑娘探告无门，悲痛欲绝，跳入太湖。



1982年12月，江苏省苏昆剧团首演于苏州。导演顾笃璜、易枫。音乐设计金砂、周友良。舞台美术设计吴祥安、许贻休、丁绍荣。王芳饰五姑娘，赵文林饰徐阿天。编导者为保

持吴歌的原有风格，全剧精彩的唱句均保留原词，并以苏剧常用的民歌小曲为基础加以改编，音乐充分现体了江南吴歌的特点。

五雷阵　徽剧传统剧目。写庞涓败死后，秦王又命王翦伐齐。王亦非孙膑对手，遂用毛道友摆设五雷阵，摄捉孙膑生魂。孙屡战未能破阵，几身死。其师弟毛遂假扮毛道友，盗得老君三颗金丹，救活孙膑。孙最后用太乙真人的太极图大破五雷阵。

此剧为里下河徽班常演的列国戏之一。剧中孙膑装束独特：穿八卦衣，厚底靴，戴孝，甩发，额子上插一朵小花，背插青、黄、赤、白、黑五色旗，双手执特制兵器"沉香拐"（常用表芯纸或其他稍硬质纸折成圆扇面形，绑在锏或鞭上）。前辈老艺人杨恒九、杨洪春、金光明等均擅演此剧，是民国年间常演剧目。现在赵子林、张春林等只能述其所见，但不能演出。

公主夺夫　江苏梆子剧目，又名《斗洛阳》。编剧陆继文。题材源于《后汉书》卷二十六《宋弘传》。写东汉初年，汉光武帝刘秀胞姐湖阳公主新寡，欲择佳婿，百官闻讯，争先自荐。湖阳公主唯看中大司空宋弘。宋弘以"贫贱之交不可忘，糟糠之妻不下堂"为由拒之。虽经刘秀金殿赐婚，并以处死威胁，均未应允。刘秀终有所悟，封赏宋弘夫妇。湖阳公主密令侍女春桃途中抢人，被宋弘贫贱之交刘大察觉，遂与宋弘易装上轿，被春桃抢入宫中，使准备拜堂的湖阳公主大出其丑。



睢宁县梆子剧团于 1982 年 10 月首演。导演孙崇文。舞台美术设计陈训、黄先。诸婉君饰湖阳公主，牛凤阁饰宋弘，王兰英饰宋氏，梁静文饰刘秀。此剧不拘泥史实，把帝王、公主性格、语言农民化，运用方言俚语入戏，颇具喜剧色彩。并运用了"跑驴"、"抬花轿"等舞蹈动作，轻快活泼。《江苏戏剧》1982 年第十期以《斗洛阳》剧名发表。黄梅戏、豫剧、淮海戏、庐剧、琼剧等许多剧团移植上演。

分裙记　淮海戏传统剧目。写梁中勉妾陶梅，欲占家产，诬大娘单素珍与和尚私通，唆使梁将单氏打断一臂，挖去双目，并欲加害其子女子玉和赛金。单氏病危之际，将一幅罗裙撕开，兄妹各半，携带逃生。不料途中兄妹失散，子玉投奔舅父，赛金为草桥关关官收养。数年后，子玉得中，返乡省亲，途经草桥关与赛金巧遇，以罗裙为凭，兄妹相认，共救其母。

1956 年王文龙整理。同年灌云县淮海剧团首演。导演杨秀雨。音乐设计杨秀雨。黄培英饰单素珍，用大段悲调发挥了淮海戏青衣女腔的艺术特色，久演不衰，为该团的保留剧目。

双下山　扬剧传统剧目。又名《小尼姑下山》、《僧尼下山》。原为扬州清曲曲目。写

青年和尚法聪和尼姑云霞厌弃空门生活，私自逃下山来，二人在途中不期相遇，由相互同情而产生爱慕之心，并相约结为终身伴侣。于是脱去袈裟，抛掉拂尘，结伴而去。此剧在扬剧形成初期即搬上舞台。许多科班曾作为教学剧目。语言俏皮幽默，有浓郁的生活情趣和地方特色。演出时载歌载舞，运用了较多的花鼓戏的身段。此剧主要片断，于三十年代中期由上海高亭唱片公司灌制唱片。

张青萍、金忠、汪复昌（执笔）整理，1957 年扬州市人民扬剧团演出。石玉芳饰法聪（丑脚俊扮），黄云鸾饰云霞。剧本于 1957 年由江苏人民出版社出版。

双珠凤 锡剧传统剧目。蒋达、史曼倩整理改编。写洛阳才子文必正，在问心庵拾得珠凤一只，与天官霍天荣之女定金邂逅相遇，互生爱慕。文乃卖身进霍府为仆，与定金私订终身。霍父逼女自尽。定金火烧堂楼，男装出逃，路遇丞相刘景安，认作义父。霍父书谕洛阳县令，加害必正，得禁长相救，放他逃生，改姓应试，得中状元。定金因代写酬天表章，钦赐七省巡查御史，察访洛阳，审明必正冤案，回京与文相会，一对珠凤成双。霍父迫于情势，只得由刘从中斡旋，谎奏巡按急病身亡，解脱定金，成全一对有情之人。

此整理本于 1956 年春节由常州市锡剧团首演于常州常州剧院。导演史曼倩。作曲孙中。舞台美术设计王超、周关林、姚增泉。吴雅童饰文必正，沈素珍饰霍定金，李梅君饰秋华。1958 年赴浙、沪、赣、鄂、豫、冀、津、鲁等地并晋京演出。1957 年《楼会》一折由中国唱片厂灌制唱片。剧本于 1958 年由江苏人民出版社出版单行本。

双推磨 锡剧剧目。1953 年由吴白匋、杨彻、谢鸣、俞介君整理改编，俞介君执笔。写除夕之夜，青年雇工何宜度在回家路上，无意相遇寡妇苏小娥，为苏小娥挑水回家，并帮她磨制豆腐。二人在劳动中互相爱慕，结为夫妻。锡剧对子戏中有《磨豆腐》和《小寡妇粜米》两出戏。前者写一个嫁给小丈夫的妇女，后者写一个青年寡妇，结果都与长工相爱而结合的。《双推磨》的改编，把这两出戏合并，剔除其调情挑逗的不健康成分，细致地刻画了何宜度与苏小娥通过劳动，由相互了解、同情，至相互爱慕的心理活动。

本剧 1953 年由江苏省锡剧团首演。导演季彦辉、田夫。音乐设计程茹辛、郑桦。王兰英饰苏小娥，费兴生饰何宜度。同年曾演出于上海，招待中华人民共和国副主席宋庆龄、政务院总理周恩来和上海市市长陈毅。1954 年参加华东区戏曲观摩演出大会，获剧本二等奖、音乐改革奖、演出奖，王兰英获演员一等奖，费兴生获演员二等奖。同年，又由上海电影制片厂拍摄成舞台艺术片，中国唱片社上海分社灌制全剧唱片。剧本于 1954 年收入华东人民出版社《民间文艺选辑》第一集、上海新文艺出版社《华东地方戏曲丛刊》第三集，同年由江苏人民出版社出版了单行本。1959 年收入中国戏剧出版社《戏曲选》第五卷及《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。

双联珀　海州童子戏传统剧目。写明洪武年间，曹家遭贼抢劫，父母将传家宝双联珀藏在年方十二岁的儿子曹恩身上，仓皇逃命，曹恩被宫山草收养，与宫子克己一同读书。几年后，二人赴京应试。行前，曹恩将双联珀赠予宫克己。途经于家山，宫克己被寨主于纪掳掠上山，曹恩只身而逃。于纪之妹于子兰，与宫克己私订终身，宫赠双联珀一只作信物，于子兰放宫逃走。宫克己途经赐恩寺，与和尚收养的女子香莲有情，临别时，又赠另一只双联珀。曹恩赴京应试得中后，奉旨赴阳河上任，巧遇香莲、于子兰和宫山草，遂带至任上。宫克己得知曹恩赴任，赶往阳河，一家团圆。

此剧原为童子戏常演剧目，本世纪五十年代初尚有全本演出，现只演出其中选场。沭阳曹家童子戏班武生演员陈汝祥擅演此剧。

太湖儿女　沪剧剧目。编剧李裴华、孟俊泉、姚士良。取材于太湖游击队马山支队革命事迹。写1940年春，共产党员柳芳奉命至马山开辟新地区，寄居姨父宋仁义（地主、后为汉奸）家中，以教师身份开办夜校，宣传抗日救国，并发动青年大勇、小青等建立游击小组，和日寇、汉奸展开一系列的艰苦斗争。后来，队伍不断发展壮大，被正式命名为“太湖游击队马山支队”。在上级党的直接领导下，进行了湖上夺粮、夹墙苦斗、苇塘歼敌、龙头山麻雀战等各种形式的斗争，打得敌伪军狼狈逃窜，闻风丧胆。

1959年9月，无锡市沪剧团首演。导演李裴华。音乐设计范佩兰。舞台美术设计陈云生。王伟琪饰赵正浩，胡云霄、丁越娥饰柳芳，薛秀文饰赵母。在南京、无锡、上海等地演出近百场。剧本发表于《江苏戏曲》1960年第七期。

王樵楼磨豆腐　扬剧传统剧目。写磨豆腐为业的王樵楼好赌。妻子给他四两棉纱，要他卖掉后作豆腐本钱，却被他输光，无奈到豆行骗取黄豆回家，夫妻俩连夜磨豆腐。但王樵楼又不慎打破浆缸。妻子见此又恼火又伤心，便假意上吊。王痛悔莫及，要与妻子一同上吊，妻子见他回心转意，终于破涕为笑，和好如初。



1961年9月，张宝桢挖掘整理。整理本突出了“败子回头金不换”的立意。原来是王樵楼假上吊，吓唬妻子。妻子见状，于心不忍，不得已迁就于他，王樵楼这才与妻子和好如初。改编本全剧语言诙谐，富有生活气息，曾广泛流传。同年年底，由镇江市扬剧团首演于镇江，1962年2月参加江苏省扬剧观摩演出大会演出。张宝桢饰王樵楼，陈金珠饰王妻，马长庆饰豆行老板，张鸿喜饰赌棍；筱荣贵亦曾反串过王樵楼（首演名单同此）。1979年9月，镇江市文化馆业余扬剧队按此本排演，连满四十三场，口碑甚佳。至今专业与业余扬剧团体仍可排练演出。

水浒记 昆剧传统剧目。本于明许自昌所作传奇。写晁盖智取生辰纲，官府欲缉晁盖，得宋江报信，晁投梁山泊，并被推为寨主。宋江原为救难，纳阎婆惜为妾，阎却私通张文远。适值晁盖致书宋江，以谢前恩，被阎发觉，威胁宋江，逼写休书后仍不交出，宋江怒而杀阎。后阎魂勾张文远同做鬼夫妻，梁山好汉亦救宋江至山寨。该剧原本只写到梁山聚义，与《水浒传》小说不同。剧中张文远“借茶”、阎婆惜“活捉”等情节，亦为小说所无。

此剧原传奇本三十二折。昆剧常演者，大多为宋江、阎婆惜、张文远三人纠葛之戏，有《借茶》、《拾巾》、《前诱》、《后诱》、《刘唐》、《杀惜》、《放江》、《活捉》(《情勾》)等折。演出本较原本有所改动，如《借茶》改阎母不出场；《刘唐》增刘唐酒店喝酒及酒保的插科；《拾巾》增张文远拾巾、与阎调情等戏。清乾隆间扬州老汪班大面冯士奎以《刘唐》擅长；清“同光十三绝”中朱莲芬、杨鸣玉合唱《活捉》一折，“走场追逐时，足捷如风，身轻于纸”，堪称一绝；清末大雅班周凤林之《杀惜》亦高人一筹。

有明万历间梅花墅刊本、世德堂刊本、明末汲古阁原刊本、清康熙永睦堂钞本、《古本戏曲丛刊》本。昆剧演出本分见《增辑六也曲谱》、《昆曲大全》、《集成曲谱》、《与众曲谱》等。

水泼大红袍 锡剧传统剧目。写秀才卢廷义，家境贫寒，赖其妻孙素云织布度日，得以攻读应试，考中探花回家，得意忘形，嫌妻容貌欠美，心生抛弃之念。他红袍加身后，令其妻端水恭侯盥洗，责妻侍候不周，拂袖打翻脸盆，借水泼红袍为由，立书休妻，孙含泪痛斥，悲愤离去。京差传下圣谕：今科考场舞弊，凡中榜者一律作废。卢被摘去纱帽，脱下红袍。他丢官失妻，追悔莫及。

1954年谢鸣整理改编。1956年江苏省锡剧团首演。导演曹望。刘鸿儒饰卢廷义，王媛媛饰孙素云。1957年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，获剧本奖、导演奖、演出奖。

风云会·访普 昆剧传统剧目。剧本为元末明初人罗本所撰杂剧《宋太祖龙虎风云会》中一折。叙赵匡胤受周禅即帝位，为平定南唐、吴越、南汉、西蜀等军国大事，雪夜走访赵普。剧中有赵普半部《论语》治天下，赵匡胤称赵普妻为嫂嫂等情节，出于《鹤林玉露》及《邵氏闻见录》。由赵匡胤主唱。原剧本规定赵为生扮，今人演出赵为净扮，且为净脚本工“七红”之一。曲谱载于《集成曲谱》、《与众曲谱》、《昆曲集净》三书。本世纪二十年代，苏州昆剧传习所教师沈斌泉传授沈传锟，是民国年间常演剧目之一。1981年11月在苏州举行的“昆剧传习所成立六十周年纪念”大会上，沈传锟以古稀高龄，再度演出此剧。

火烧竹篱笆 京剧剧目。编剧刘俊鸿、沈谦、本生、汉寅。取材于抗日战争时期苏中四分区反“清乡”斗争事迹。写1943年日寇中作山本与伪东港清乡办事处主任张北斋、伪龙王庙检问所所长费德贵相勾结，筑起一百多里竹篱笆，封锁抗日军民，继而强编保甲，建立伪政权。我区长萧政宇、乡指导员马玉梅、乡民兵大队长赵大海和群众一起原地坚持，与日伪展开了针锋相对的斗争。他们教育、争取了两面派下保长，铲除了汉奸王阿山，启发了吃素拜佛只顾自保的水生奶奶，组织群众拆破篱笆，并用“蘑菇战术”使日伪编保甲不成。

在山本利用特务悟禅和尚、叛徒阮其生偷袭我区队的关键时刻，水生奶奶点燃自家房屋报警，与敌人同归于尽，最后区队配合新四军，袭击检问所，火烧竹篱笆，歼灭敌伪。

1977年南通地区京剧团首演，后参加江苏省专业文艺团体创作剧目会演大会。导演周汉寅、徐少康、蒋志鹏。音乐设计李振鑫、沈文彬，舞台美术设计蔡君毅。戴海豹饰萧政宇，张玉兰饰马玉梅，赵美云饰水生奶奶。会演中获演出、舞台美术等项奖励。

火锅为媒 滑稽戏剧目。编剧汤慧声、陈廉、汪伟、唐宁(执笔)。根据文明戏《描金凤》中一折改编。写姑苏名医钱志节，妻早丧，与女儿钱玉翠相依为命。恶霸汪宣垂涎玉翠，意欲纳之为妾。求亲不成遂生诡计，命家人将钱志节诓至家中，用酒灌醉，指火锅为媒，骗得婚约。玉翠至死不从。县衙刑房王书吏见义勇为，将计就计，请寡妇许四娘假扮玉翠与汪宣拜堂；尔后与众邻里赴县衙，状告汪宣"抢孀逼嫁"。知县暗中已受汪宣贿赂，意欲为其开脱。王书吏随机应变，晓以利害，迫使知县判定汪宣婚约无效，罚银五百两。

1959年6月南京市滑稽剧团首演。导演罗飞。舞台美术设计马瘦红。汤慧声饰钱志节，顾春山饰汪宣，赵玲饰玉翠，高月霞饰许四娘，陈廉饰王书吏。此剧在表演上，较多地运用戏曲程式。钱玉翠一角以唱为主，唱腔曲调繁多。曾连演三百余场。

未出嫁的妈妈 沪剧剧目。编剧冬苗。写船舶研究所才气横溢的女技术员沈蔚兰，与工人出身的大学毕业生黎云海在成亲的日子里，忽闻老父沈墨灏被打成"右派"，受迫害致死。蔚兰悲愤欲绝，又为避免爱人受其"右派"家庭株连，假装跳海，生下女儿海兰。丈夫远去山村。海兰逐渐成长为一名品学兼优的学生，但在"四人帮"横行时，也受到极"左"思潮的影响，学会了打人，而挨其皮鞭抽打的"老特务"，却就是她终日思念的生身之父。蔚兰与丈夫在山村相遇，但不能相认。云海因遭非人折磨，愤而自杀，遇救未死。蔚兰设法鼓励丈夫，教育海兰。粉碎"四人帮"后，蔚兰才得以全家团聚，满怀信心，踏上新长征的征途。

1980年苏州市沪剧团首演。导演包伟聪、夏致云、杨云青。音乐设计由该团乐队编曲组担任。舞台美术设计王文虎、倪庭湘、马荣贤。灯光设计茂华、陈德源。陈明珠饰沈蔚兰，金福宝饰黎云海，田丽娟饰海兰，金农饰沈墨灏。



1980年冬参加江苏省戏曲创作剧目观摩演出，获演出二等奖、剧本三等奖。《新华日报》、《南京日报》发表剧评多篇。

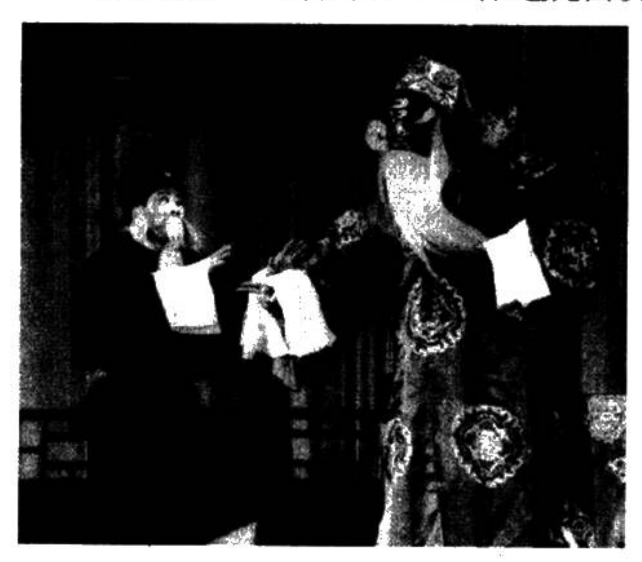
甘罗拜相 淮剧剧目。取材于《列国志演义》，《史记·樗里子甘茂列传》中亦有有关片断。1959年吴超参考京剧同名剧目编剧。写秦国甘罗

聪明好学，才智过人，十二岁便出使赵国，以过人智慧与赵王及众大臣周旋，终于闯过重重难关，取得河间五城。秦王封他为上卿。1982年重新加工整理，金湖县淮剧团首演于金湖。导演殷少卿、徐凡生、蒯兰红。音乐设计陈明、吴超、房忠城。舞台美术设计王坤。郭摇篮饰甘罗。同年，江苏省电视台录像。（见上页图）

北天门　徽剧传统剧目。写姜仲被继母所逼，外出牧羊，走失两只，遭继母毒打出逃，上山落草为寇。其姐秋莲亦被继母，赶出家门。老家人姜维得知此事，好言劝说，继母暴怒，逼老家人寻找姜仲、秋莲姐弟。老家人出外寻找，得遇秋莲。一老一少历尽艰难，终于寻到化妆为寇的姜仲。而姜维终因年老体衰，难耐严寒，劳累不堪而卒。

此剧为里下河徽班的独有剧目，老生行当看家戏。唱做兼重，姜维死时有繁重的身段程式，并有“鼻彩”、“眼彩”的特技表演。清末民初，里下河徽班擅演此戏者有大牌子（杨金喜）、杨恒九、金光明等。直至抗日战争前期，南通各班社尚常演此剧，石港良友剧社徽昆老票友冯强斋（老生）和秦德基（青衣）、杨谷中（小生）等亦演出多次。脚本现已失传。

包公自责　扬剧剧目。又名《包龙图误断狄龙案》。编剧崔东升、郁亦行。取材于民间传说。写北宋仁宗皇帝病危，庞后阴谋篡权，派人暗杀了芦花王子，嫁祸于平西王狄龙。案发，交代理开封府尹包拯之子包贵审理。庞国丈用计激怒包拯。包恐其子畏惧权势，不能秉公执法，亲自提审。狄龙骄矜不屈，被打下死牢。包贵据理为狄龙请命，反被斥责。不料牢房失火，包拯误以为狄龙身亡。不久，狄母双阳公主，狄妻段红玉发兵收复边关，活捉凶手，带回人证物证直奔开封府衙伸冤告状。包拯自感主观臆断，铸成大错，愧疚自责，请罪受铡。



1979年10月镇江市扬剧团首演于上海劳动剧场。导演崔万林。音乐设计张学义。舞台美术设计沈茂龙。杨小明饰包拯，姚恭林饰包贵，金桂芬饰段红玉，张小米饰双阳公主。在上海、南京等地公演，反映热烈。豫剧、锡剧、秦腔、高甲戏等许多剧团移植上演。后被河南电影制片厂拍摄成豫剧戏曲片，改名《包公误》。剧本由《江苏戏曲》1980年第三期发表。同年，中国戏剧出版社编入《地方戏曲选编》（三）。

包公铡国舅　淮海戏传统剧目，又名《井泉记》。老艺人单维礼口述，温士奇（执笔）、谷广发整理。写包公陈州放粮回京，途经周桥，见轿前狂风旋转，便随旋风至曹府后园井边，令人撬开井上石板，捞出一尸。为查清苦主，包公带着“三把萝卜两把葱”去向曹国太送礼。国太动怒，包公又命王朝等抬来大礼——一具尸体。国太更怒，将包公逐出。又怕事

发，遂命次子曹二本速除死者袁文丞之妻韩美容。孰料美容机智，骗得国太手书，连夜逃往开封府告状。包公得到人证物证，怒铡国舅曹二本。

1957年，由江苏省淮海剧团上演。导演温士奇。刘令成饰包公，刘长珍饰曹国太，杨云发饰曹二本。剧本于1959年由北京宝文堂出版单行本。

打乾隆　京剧剧目，又名《七星石》。编剧赵万鹏、朱庚。取材于镇江民间传说《七星街》。写乾隆游江南将临镇江，府衙为接驾，到处派差，隶卒趁机搜刮，百姓叫苦。民女吴凤招与谢文英担水浇园，乾隆微服出游，惊羡凤招姿容，以问路为由，进而调戏威逼。凤招情急，掴乾隆耳光脱手而逃。乾隆尾追至凤招家门，见门前街心有七星石一块。回驻跸处，降旨急逮门前有七星石之要犯。文英之父老秀才谢种德与石匠李茂等苦思得计，连夜于户户门前安砌七星石。次日，一条"七星街"使府差茫然不知所措，乾隆亦无奈，忿忿而罢。

1959年1月镇江市京剧团首演。导演赵万鹏。音乐设计黄天宝。袁汉云饰乾隆，曹四庚饰知府，陆正梅饰吴凤招，赵万鹏饰谢种德，史满勤饰御前总管。1959年参加江苏省第三届戏曲观摩演出大会，获得好评。扬剧、越剧曾移植上演。剧本发表于《剧本》月刊1959年第四期，并收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。

打碗记　淮剧剧目。编剧姜邦彦、乐民。写陈奶奶双目失明后，大媳妇孙如意、二儿子陈小寒，把她当成累赘，你推他卸，逼得陈奶奶投河自尽。幸被路过的孙媳白玲救起，护送回家，并巧施打碗之计，使孙如意、陈小寒认错悔悟，担负起赡养老人的义务。

1979年，江苏省淮剧团首演。艺术指导金甲、刘静杰。导演朱品孝。音乐设计张维俊、居乐。舞台美术设计乐民。华美琴饰陈奶奶，刘少峰饰陈大年，梁国英饰白玲。参加江苏省1980年戏曲现代戏观摩演出，获剧本二等奖。1981年，参加全国戏曲现代戏汇报演出，获文化部奖状，并获1980——1981年全国优秀剧本奖。剧本发表于《江苏戏曲》1980年第四期，1980年12月由北京宝文堂书店收入《群众演唱小丛书》，1981年由中国戏剧出版社出版剧照连环画，1982年8月该社又将此剧本收入《戏曲现代戏创作丛书》，1984年12月江苏人民出版社收入《明月照人来》戏剧集，1986年10月中国戏剧出版社收入《现代好戏》第一集。中国唱片社于1981年灌录全剧唱片，中央电视台录像，中国国际广播电台介绍。此剧反映了赡养老人的社会问题，演出后引起强烈共鸣，屡演不衰，到1982年，已演出三百二十余场。并有秦腔、眉户、豫剧等剧种移植上演。

玉蜻蜓　锡剧传统剧目。源于同名苏州弹词。写苏州富家子弟申贵升与妻申大娘不睦，钟情于法华庵尼姑智贞，藏身尼庵，不久病死庵中。智贞生下遗腹子，以申之玉蜻蜓为标记，题血诗于汗衫上，命佛婆送往申府，几经周折，此子为苏州知府徐上珍所得，取名元宰。后徐罢官，赖申府周济，使元宰被申大娘收为义子。十六年后，元宰中解元得玉蜻蜓和汗衫，参透血诗，至庵堂认母，复姓归宗。

1957年季彦辉、邹鹏整理改编，江苏省锡剧团首演于南京。全剧以申大娘搜庵堂逼死

智贞的悲剧结尾告终。1962 年季彦辉、田夫重新改编，仍由江苏省锡剧团首演于南京。以申大娘与智贞和好，元宰复姓归宗结束。导演季彦辉。音乐设计郑桦、叶传卿。舞台美术设计陈润康。沈佩华饰智贞，王兰英饰申大娘，何枫饰申贵升，徐风饰张国熏，蒋昌勇饰元宰。此剧为锡剧基本剧目之一，经常上演。



玉簪记 昆剧传统剧目。故事源出《古今女史》，有元代阙名《张于湖误宿女贞观》杂剧（姚燮《今乐考证》）。明高濂据之改编。写南宋书生潘必正，因兵乱，与幼订婚约的陈娇莲失散。陈流落金陵女贞观为道姑，改名妙常。潘应试落第，亦来寄寓其姑母为观主的女贞观。陈、潘偶然茶叙，萌生爱意。陈精琴艺，潘借琴相挑，事为观主觉察，促潘再赴临安应试，陈追潘于江上送别。后潘及第授官，娶陈团聚。因剧中以玉簪为婚约信物，故作剧名。有明继志斋刻本、文林阁刻本、世德堂刻本等多种传世，尤以《六十种曲》本流传最广。《古本戏曲丛刊初集》据继志斋本影印。昆剧演出本仅增衍对白多处，常演其中《茶叙》、《琴挑》、《问病》、《偷诗》、《姑阻》、《催试》、《秋江》等折。演出本分见《春雪阁曲谱》、《六也曲谱》、《道和曲谱》、《集成曲谱》、《与众曲谱》等。本剧历来为昆剧巾生、五旦行演员的必演剧目，历代业余曲家，亦多能唱能演，极为普及。民国年间，仙霓社朱传茗、顾传玠、周传瑛、沈传芷等皆擅演。中华人民共和国成立后，我省得其传授者有张继青、胡锦芳、高继荣等人，也是常演剧目。

四牌楼 淮海戏传统剧目。写卖身为奴的薛贵，对主妇杨菜花谋害婢妾周桂英，妄图独霸家业的行径甚为不平，仗义相救。杨菜花觉察后，暗施诡计，欲将薛贵与周桂英一起烧死。不料杨在放火时，却被薛贵当场抓获。杨惧怕薛贵告官，愿意私了。薛贵便索回卖身契，清算十五年的工钱，救出了周桂英母子。

此剧薛贵由小耍丑行应工，俊扮。表演幽默诙谐，念白多为本白，较有特色。剧中《老张拾子》一折，是京剧《清风亭》之前的情节，能单折演出。老艺人谷广发饰张元秀，忠厚至诚，颇为成功。现存单维礼口述本。1962 年由江苏省剧目工作委员会编入《戏曲资料丛刊》之《淮海小戏》中。

1978 年又由淮阴市文化局、淮海戏研究会编入《淮海戏传统剧目汇编》。本剧是民国年间淮海戏常演剧目，中华人民共和国成立后，仅演出其中《老张拾子》一折，亦不常演。

白丹山 锡剧剧目。又名《白丹山上红旗飘》。编剧方履平、任梅（二人执笔）、俞铁铮、陈仲达、魏景清。取材于无锡县革命史实。写 1927 年“四·一二”反革命政变后，无锡

县中国共产党组织奠基人之一严朴，从城市转移到农村，发展农民协会，建立农民武装，在中国共产党"八·七"会议号召下，率军攻打朱家庄，举行秋收起义，把革命红旗插上了白丹山。

1963年7月无锡县锡剧团首演。导演宋顺锦。音乐设计周颙、海浪。舞台美术设计俞亮。灯光设计金长烈。魏景清饰严朴，王亚采饰锡梅，顾祥康饰朱鼎保，虞君良饰朱枚吉，高凤英饰朱大姐，张锡义饰锡梅爹。1964年春调省汇报演出，获好评。"文化大革命"中，此剧以"宣传错误路线"罪名遭批判。粉碎"四人帮"后，于1979年10月重新复排演出。

皮秀英四告　淮海戏传统剧目。此剧由马赛、张立平、小戈、宋牧戈、元阜、谷广发整理。写致仕阁老黄彦忠嫌贫爱富，逼婿李贤贵退婚。其女桂英私约贤贵，赠银相助。事为更夫皮盾窥悉，假冒贤贵，杀死丫环，掠取财物。黄彦忠行贿知县戈自明，将贤贵屈打成招。贤贵之嫂皮秀英去县衙申冤，反遭乱棍打出。她请长兄皮盾陪同进京告状，皮盾怕事发，途中将秀英勒毙而返。秀英苏醒后，独自赴京拦轿鸣冤，一告黄彦忠，二告戈自明，三告皮盾，四告丈夫李贤明。谁知轿中王爷就是其夫，于是夫妻相认，惩治恶徒。此剧原称《桂花亭》，共有三本。整理本芟除枝蔓，压缩为一本，还改掉其中有关多妻制和三纲五常的封建道德成份。

1960年，江苏省淮海剧团首演。导演马赛、范石、谷广发。魏化兰饰皮秀英，王保萃饰李贤贵。1961年由中国唱片社灌制唱片。全省各淮海剧团均曾上演，至今已演出千场。

百岁挂帅　扬剧传统剧目。取材于扬剧连台本幕表戏《十二寡妇征西》。原幕表戏写西夏王进犯三关，杨宗保阵前丧命，焦廷贵、孟定国二将护灵回汴梁天波府。正值清明节，佘太君带众儿媳去宗庙祭祖，惊悉噩耗，阖家悲痛万分，婆媳相继晕倒，太君苏醒后，历数杨家英雄业绩。此时宋仁宗与八贤王前来祭奠，凭吊是假，请杨家发兵是真。在八贤王的劝说下，穆桂英挂帅，十二寡妇同去征西。在征西过程中，穆桂英使用了生死相尅、阴阳神怪的"法术"取得胜利。

改编时，将清明节祭祖改为替杨宗保宴庆五十生辰，惊悉噩耗，一喜一悲，加强了人物心理反差，便于细致刻画每个人物的不同心态。佘太君历数杨家英雄业绩，改为举杯祭奠杨宗保为国捐躯，更是悲中见壮。同时，还增加了穆桂英与杨文广母子比武及着棋论战等情节。穆桂英挂帅也改写为佘太君亲自挂帅，率众儿媳及文广出征，刀劈王文，得胜还朝。

吴白匋、银州(石增祥)、江风、仲飞整理改编。1958年，江苏省扬剧团首演。导演孔凡中、石增祥。技导刘少舫、蒋剑奎、杭麟童。音乐设计陈大琦、王万全。舞台美术设计莫愁、王志明、孙锡振。王秀兰饰佘太君，华素琴饰穆桂英，高秀英饰柴郡主，张瑞泉饰杨文广，任桂香饰杨七娘，蒋剑峰饰安乐王，蒋剑奎饰焦廷贵，杭麟童饰孟定国，林玉兰饰八贤王，周小培饰宋仁宗。1959年参加江苏省第三届戏曲观摩演出大会，因唱做繁重，载歌载舞，演员技艺皆有发挥余地，剧场效果强烈，被评为优秀剧目。同年秋赴京汇报演出，受到好评。

同年底吴白匋、银州改编为戏曲电影脚本，由上海海燕电影制片厂摄制。1960 年，中国京剧院四团移植改编为《杨门女将》，豫剧、河北梆子等剧种均曾移植上演。剧本发表于 1959 年《江苏戏曲》第五期，并收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。1962 年由江苏人民出版社出版。上海唱片社及江苏、上海人民广播电台，先后灌制唱片及录音。

则天外传　越剧剧目。编剧杨谷中。取材于《旧唐书》、《新唐书》、《资治通鉴》及熊德基《论武则天》(1979 年吉林人民出版社)。写唐高宗的嫔妃武昭仪，掐死亲生婴儿，嫁祸于王皇后，计夺正宫之位。又欲加害亲生子——皇位的继承人太子贤，以夺取皇位。武后的所作所为，引起太子贤、程贤妃、大臣裴炎和上官仪等人的忧虑和不满。唐高宗亦有所察觉，经密议，决心下诏废后，以除隐患。谁知消息泄漏，正当上官仪草“废后诏”时，武后赶到，上官仪遭囚。太子贤被贬后，举兵讨武。徐敬业兵败高邮，太子贤被擒解京，武则天以真作假，杀掉太子贤，自己登上皇位。



1981 年春南通市越剧团首演。执行导演杨谷中。导演石金玲。音乐设计朱顺宝、严国民。舞台美术设计冯大可。沈莉君饰武则天，钱世娥饰程贤妃，徐锦芳饰裴炎，汪君卿饰太子贤，竺锦良饰来俊臣。该剧先后去上海、南京、芜湖、九江、武汉等地演出，受观众欢迎和舆论界好评。1982 年，由中国唱片社灌制选曲唱片两张。同年由江苏电视台推荐此剧第三场录像给中央电视台播放。

伏虎　京剧剧目。编剧金戈、王鸿、汪复昌。写 1963 年苏北卧虎沟生产队干部群众，响应党的大办农业的号召，兴修水库，确保增产。不料山洪暴发，冲垮水库大堤。少数人因此或抱怨劳民伤财，或外出弃农经商。队长俞铁柱则坚持带领多数社员抢修水库，但副队长叶春光却与他意见不合。富裕中农赵进财为谋私利，趁机利用，借为外甥女、会计雪梅办嫁妆之名，挪用生产资金，倒卖黄豆，影响了水库工程。俞铁柱深入调查，促使叶春光和雪梅觉悟，及时阻止和纠正了赵进财的不法行为。水库终于修成，迎来了丰收，卧虎沟也改名为“伏虎庄”。

1965 年春，扬州专区京剧二团首演。导演胡伟民。刘继良饰俞铁柱，陈正薇饰雪梅，张德山饰赵进财。同年参加江苏省京剧现代戏会演。此剧充分运用京剧表演程式，并有较大变化和革新，“三盖印”、“抢险”等场，载歌载舞，唱做并重，受到与会代表的好评。后剧本又作修改，由江苏省京剧团于同年秋参加华东区京剧现代戏会演。

关公辞曹　淮剧传统剧目。编剧陈为翰。剧成于三十年代初，源于僮子念忏时的唱本。关羽与刘备失散后，为保护两位皇嫂，暂在曹营栖身。曹操为笼络关羽，将府内丫鬟曹

月娥，收为义女，嫁给关羽。关羽虽与她结为夫妇，却是同床异梦，存有疑忌。后关羽探知刘备下落，多次辞曹，均未得允，便瞒着曹月娥，封金挂印，悄悄出走。月娥闻讯追赶，挽留未成，恳求同行。但此时曹操已遣兵将追来，曹月娥为免连累关羽，毅然拔剑自刎。

剧中曹月娥一角，为其他关羽戏所罕见，并有关羽儿女情长的动人描写，独具特色。早年由陈为翰饰关羽，谢长钰饰曹月娥，借鉴并发挥了“僮子”大段清唱的韵味醇厚特长，呈现出朴质本色的地方风味，一时轰动江淮剧坛。著名旦脚梁广右、裴少华、筱惠春、筱文艳等，均曾先后为陈配演曹月娥。

合同记　淮剧传统剧目。源于清末同名唱本。写王清明与田素珍自幼定亲，立下合同。后王清明赴山东投奔岳父，被仆人张春推下山谷，抢走合同，到田府冒名认亲。王清明后被救脱险，来到田府，因无合同，反遭毒打，困居城隍庙。田素珍借敬香为由，前来相会，约定夜晚花园赠银，又被张春、梅香抢走银包，并遭陷害。王清明狱中遇旧仆张德，获救进京，赴试得中，官封巡按，察访民情，夜宿客栈，巧遇抗婚出走的田素珍，夫妻回府，惩治了凶手。

此剧为淮剧传统剧目“七十二记”之一，1962 年，由曹彬、陆水、姚绍铭据传统剧本加以整理和压缩。同年由射阳县淮剧团首演。导演郭玉亭。音乐设计韩少明。舞台美术设计王德成。曹彬饰王清明、郭玉蓉饰田素珍。剧情曲折动人，其中以《小庙会》、《大庙会》两折最为精彩，常单折演出。

农家宝　锡剧剧目。原名《骂粪》。编剧俞石。写农民赵日生，为图自留地丰收，将集体粪肥装入自己的粪筐，恰好被妻子小红娘看见。在妻子的劝导下，赵日生认识错误，将粪送还集体。

1963 年昆山县锡剧团首演。后苏州专区锡剧团重排改名《农家宝》。1964 年参加江苏省戏曲现代戏观摩演出大会，1965 年参加华东区戏曲现代戏会演。剧本刊载于 1965 年 2 月 21 日《新民晚报》。同年由上海海燕电影制片厂拍成彩色戏曲片。

访赵普　徽剧传统剧目。又名《雪夜访谱》、《雪下访贤》。源于元杂剧《宋太祖龙虎风云会》第三折，后昆剧继承元杂剧同折剧目，小有删节，取名《访普》。徽剧又将昆剧通俗化，作了改编。写赵匡胤初登基，恐基业不稳，故雪夜至丞相赵普家，君臣共商国事。

此剧属徽剧唱功八大难戏之一，由老生应工，唱〔反四平〕，唱腔呈“海底捞月”式，每句必翻八度，中有一句名“水底翻葫芦”的腔调，最为难唱。里河徽班杨二牌子（杨银喜）擅演此剧。

老八路　越剧剧目。编剧孙大翔、杨谷中。写工区主任曾为民带领一批建筑工人，从上海调往苏北建筑厂房，而技术员李风怕苏北生活艰苦，仍想留在上海工地。到达苏北工地后，突然计划改变，厂房推迟开工。曾为民为避免窝工，积极为农业社建造水闸。他处处吃苦在前，关心群众，真诚耐心地帮助李风确立为人民服务的观念，终于克服种种困难，

完成了建闸任务。

1958年，南通市越剧一团首演。导演杨谷中。音乐设计赵玉昆、蔡钟清。舞台美术设计冯大可。筱白玉麟饰李风，徐锦芳饰曾为民，沈莉君饰夏村英。该剧表演中“破冰运排”舞、“水泥搅拌”舞的设计运用，新颖别致，并将南通民歌化入越剧曲调。先后去无锡、上海、南京、武汉、北京、天津、杭州等地共演出二百二十余场。《人民日报》等十多家报刊发表了评论或报道。上海及江苏人民广播电台全剧录音。

夺印　扬剧剧目。编剧李亚如、王鸿、汪复昌、谈暄。取材于1960年9月江苏省委关于号召全体共产党员学习邗江县龙王大队支部书记贺文杰的通知附件——通讯《老贺到了小耿家》。写苏北里下河地区小陈庄生产大队队长陈广清经不住坏分子陈锦仪一伙腐蚀拉拢，被篡夺了大队的实际领导权。队里生产落后，大批稻种被窃，社员生活困难，思想波动。公社党委派优秀共产党员何文进进村任党支部书记。陈锦仪对何文进先是拉拢，继则离间他和群众的关系，最后煽动社员闹事，杀人灭口。何文进经过一番深入细致的调查，终于揭露了陈锦仪一伙的阴谋，夺回了大队的领导权。



1960年底扬州专区扬剧团首演。导演吴今舜。音乐设计杭知律。陈惠泉、刘葆元先后饰何文进，李学宽饰陈广清，李开敏饰胡素芳，筱华童、梁友发先后饰陈友才，吴小童、张小童先后饰陈锦仪，钱志钧饰蓝莱花。曾陆续演出五百多场。全国有许多省市和部队的多种剧种戏曲剧团移植上演，并先后被改编为歌剧、话剧、电影及多种曲艺形式。1962年9月于上海演出时，在文艺界、新闻界和观众中引起轰动，上海人民广播电台转播演出实况，上海电视台播放全剧。《人民日报》、《光明日报》、《文汇报》、《解放日报》、《新华日报》、《戏剧报》等报刊均发表评论文章。剧本发表于《剧本》月刊1963年第三期，同年4月由上海文艺出版社出版单行本，并出版了连环画、年画，上海唱片厂灌制唱片选段。

据同一通讯题材创作的剧目还有：扬剧《东风解冻》、锡剧《金红梅》、通剧《好书记》。

因祸得福　柳琴戏剧目。又名《陈建功参军》。编剧马景开、马怀志。写农民陈建功去来龙镇赶集，被保安大队杨队长抓了壮丁。陈打死看守，黄夜潜回村中，适逢保安队又派人来抓其妹陈令芳。陈建功携老母及妹妹逃至解放区舅舅家中，村长热情安排生活，又分给土地和种子，陈建功感动至深，踊跃报名参军。在前方，他英勇杀敌，屡立战功，后升为连长，并受上级委派，离部解放来龙镇。

1946年，中国共产党领导的解放区东海县桃林柳琴戏组首演，导演马景开。此剧受到

军民的热烈欢迎，不仅演遍东海、新沂，毗邻的山东、安徽两省解放区剧团也纷纷前来学习。各地每逢打胜仗、开庆功会，常演此剧，长达三年之久，在苏、鲁、皖一带颇有影响。后因演出该剧时，用真枪作道具，误毙演员而辍演。当时系战争年代，音乐和舞台美术设计者已失考。



团团转　滑稽戏剧目。编剧杨天飞、高仲欣、高翔、陈曙野。写退休老工人陶母，终日梦寐以求抱孙子、外孙，但事与愿违。于是忽发奇想，设立了“孙子外孙奖”。结果女儿陶莲为添儿子竟谎报女儿“失踪”，媳妇李佳为生二胎不得不东躲西藏去避“风头”，弄得全家团团转。大女儿陶芳夫妇设计教育母亲，陶母觉悟，终于将“孙子外孙奖”改成“独生子女奖”。

1982年，无锡市滑稽剧团首演。导演高仲欣、杨天飞。丁玲玲饰陶母，高仲欣饰汪必生，钱吟梅饰陶莲，邢莉琴饰陶芳。曾连演二百五十余场。参加江苏省1982年新剧目调演，获江苏省优秀剧目百场奖。

守湖州　江苏梆子剧目。编剧蒋文资。民国二十六年(1937)为宣传抗日，借鉴《明史》及《明史演义》周遇吉故事，加以改编。写明朝末年，湖州太守柳成之女长青与新任守备赵庭互生爱慕之心，柳成遂将女许配赵庭。清兵长驱直入，赵庭出城迎战，寡不敌众退回。清兵围城，箭射书信入城，限三日投降。面对强敌，赵庭思想波动；而长青却义愤填膺，撕碎书信，誓与湖州共存亡。赵庭深受感动，出城血战，被箭射马下。长青率三百家丁赶到，拼死相救，杀退清兵，双双回城，军民立誓，坚守湖州。



民国二十七年起，徐艳琴在安徽界首演出此剧，先后有八年之久。坚持敌后抗战的人民，每逢听到长青慷慨陈词，均激起强烈共鸣。此剧系刀马旦的唱工戏，文武兼备，为江苏省梆子剧团保留剧目。

寻亲记　昆剧传统剧目。原为宋元佚名所撰南戏《周羽教子寻亲记》，后经明人梁伯龙、范受益、王䥶、吴中情奴、沈予一等修改润饰。现存昆剧剧目为王錂改编的传奇。故事写寒儒周羽，因无力缴纳修黄河的官差钱，其妻郭氏向同里张敏举债。张敏贪图郭氏姿色，

暗遣宋青杀死保正黄德，移尸诬陷周羽，屈打成招，问成死罪。幸得新任太守范仲淹清廉，将死罪改为发配广南。张敏又买通长解，欲在中途结果周羽性命，却得神灵金山大王保佑。郭氏在丈夫走后，毁容教子周瑞隆，后中进士，授平江路吴县尹。瑞隆弃官寻父，在饭店巧遇。范仲淹在茶馆中访得张敏劣迹，严加惩处。周羽父子、夫妻团圆。明张大复《梅花草堂笔谈》记王怡庵在北京"戏演张敏员外，识者绝倒，诸部闻之，竞相延致，至马足不得前"。可见此剧在明万历年间已倾动一时。今昆剧尚能演《借债》、《前索》、《遣育》、《杀德》、《出罪》、《府场》、《前金山》、《送学》、《跌包》、《荣归》、《拜别》、《刺血》、《饭店》、《茶访》等折。今仅存明万历富春堂刊本，明末汲古阁本。1954年《古本戏曲丛刊初集》据富春堂本。

如是观·交印、刺字、翠楼、败金　昆剧传统剧目。源于清初苏州张大复所撰《如是观》传奇。《新传奇品》、《曲考》、《曲海目》、《曲录》并见著录。据《曲海总目提要》卷十一载，作者因姚茂良《精忠记》直叙岳飞遭冤死，秦桧虽受冥诛，犹未足快人意，乃作此剧，更为岳飞抗金叙大功，秦桧受显戮。一善一恶，当作"如是观"，故又名《倒精忠》、《翻精忠》。写李若水随徽宗、钦宗往金营，慷慨死难，元帅宗泽临终择贤，交印于岳飞，岳母刺字训子"精忠报国"，秦桧、王氏媚敌卖国，并遣家将戚方行刺岳飞于翠华楼。岳飞遂将计就计，伏击金兵，获大胜，迎徽宗、钦宗还朝。最后，勘问秦桧、王氏，将其凌迟处死。

《如是观》有清代抄本，《古本戏曲丛刊三集》据以印行。其中《交印》、《刺字》、《翠楼》、《败金》为昆班常演折目。演出本载于民国十三年(1924)上海校经山房成记书局印行的《昆曲粹成》第六册(误题为《精忠记》)。民国年间苏州昆剧传习所教师吴义生、沈斌泉传授给郑传鉴、倪传钺等人。1981年倪传钺在苏州昆剧传习所成立六十周年纪念大会上演出《交印》，并与《刺字》一并传授，由江苏省苏昆剧团(苏州)演员继承，陈继撰、汤迟荪兼扮宗泽、岳飞，龚继香、岳琪扮岳母。

好事体　滑稽戏剧目。曾名《合家欢》。编剧杨天笑、丁玲玲、符同、顾笑声、高仲欣、章紫石、钱惠荣(执笔)。写周有家和凤英婚后，生了三女，陷于家务繁重的困境。但周母仍一心想抱孙子。周有家接受车间支部书记亚珍劝导，向厂里保证"决不再生第四胎"，此时凤英不慎又孕。周母与有家订下"攻守同盟"，望能生下一子。但退休工人、居委主任柏有文却帮助凤英来到医院人工流产。周母与有家闻讯赶到，加以阻挠。最后，在各方面配合下，通过旁敲侧击，终于使周母和有家认识到，晚婚、计划生育是利国利家的"好事体"。

1965年由无锡市滑稽剧团首演。导演高仲欣。音乐设计徐澄宇。舞台美术设计俞亮、杨亚典。丁玲玲饰周母，顾笑声饰周有家，杨天飞饰柏有文，钱吟梅饰爱玉。1979年重新修改后，被列为江苏省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼节目。剧本发表于1979年第四期《江苏戏剧丛刊》。1982年上海文艺出版社收入《滑稽戏选》。

红色的种子　锡剧剧目。编剧夏阳、顾尔镡、俞介君(顾、俞执笔)。根据张维城所述故事编写。写1946年新四军北撤后，女共产党员华小凤在洪泽湖畔开展敌后工作，虽与组



织失去联系，又受商人的欺骗，仍坚持斗争。她和贫农王老二以假夫妻作掩护，发动群众，建立组织，开展工作，最后和解放大军胜利汇合。其中穿插张素贞与王老二的爱情纠葛，以及张素贞对华小凤的误会等等。

1958 年 6 月江苏省锡剧团首演。导演田夫、季彦辉。音乐设计郑桦、叶传卿。锣鼓改革冯璜、蔡炳兴。舞台美术设计陈润康、周日新。姚澄饰华小凤，王兰英饰张素贞，费兴生饰王老二，刘洪儒饰钱福昌，徐风饰胡财贵。同年 7 月进京参加现代题材戏曲联合公演。并先后去沪、浙、赣、湘、粤、闽等地演出。豫剧、评剧、粤剧曾移植上演，上海市人民评弹团移植改编为同名中篇评弹。同年剧本发表于《剧本》月刊第九期，12 月由江苏文艺出版社出版单行本，1959 年 5 月收入中国戏剧出版社《戏曲选》第二卷，同年 9 月中国戏剧出版社出版单行本，12 月收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。

红色家谱　扬剧剧目。又名《电灌风波》。编剧杨雪怀、韦根、姜松山、张宝桢、赵慈风。写公社党委委员、水利干部戴红英出嫁胡家庄，要在胡家庄修建电灌站，动及胡家祠堂，引起胡家宗族骚动。地主胡云庆通过坏分子胡永顺，以封建宗族思想，拉拢有本位主义的队长胡永海及其妻，在新婚大喜之日，发出花轿，企图要戴红英进门伊始即就范于宗族礼教，并以此破坏建造电灌站计划。不料戴红英不坐花轿，自己走上门来，轿子里只是放了她的嫁妆——一只测量架和一把铁锹，并当众揭露了胡云庆的阴谋，以铁锹——当年胡家庄反对胡云庆霸占水源、胡永海率众进行斗争的见证，教育大家，取得了反宗族思想的胜利。



1963 年镇江市扬剧团首演。导演姜松山、张宝桢、刘静杰(加工、指导)。音乐设计王少华、宗震名。舞台美术设计周绍卿。造型设计朱庚成。筱荣贵饰戴红英，张宝桢饰胡永海，程奎章饰胡永明，唐红妹饰小杏子，张洪喜饰胡永发。同年秋于上海市演出，《新民晚报》、《解放日报》发表评论文章，上海电视台录了专场演出，上海市广播电台录制了戴红英的唱腔，上海市美术出版社拍摄了四幅年画式剧照出版。曾被上海人民沪剧院、浙江宁波甬剧团、上海区一级的越剧团、北京评剧院、江苏省青年扬剧团等移植上演，并由江苏省京剧团改编为《革命家谱》，参加 1964 年全国京剧现代戏观摩演出大会。

红花曲　锡剧剧目。无锡市文化局戏曲创作研究室集体创作，祈云、张周等执笔。写新华纺织厂生产能手黎玉贞提议到新新布厂去学习，而生产组长萧桂英自恃是大厂的先进班组，对此表示异议。恰巧，新新布厂派生产能手杜桂英等来取经，黎玉贞不但热心帮教技术，且虚心学习杜的长处，而萧桂英既不教，又不学，终在全市评比中落后。经党支部与黎玉贞的教育、帮助，萧桂英克服缺点，奋起直追，又赶上先进行列。

1964年无锡市剧团首演。导演谢枫、朱一青。音乐设计徐澄宇。舞台美术设计杨亚典。梅兰珍饰黎玉贞，汪韵芝饰萧桂英，王彬彬饰杨主任，季梅芳饰管书记，孙雍蓉饰杜桂英。同年参加江苏省戏曲现代戏观摩演出大会，1965年参加华东地区戏曲现代戏调演。上海电视台多次转播。越剧、甬剧、淮剧、沪剧等移植上演。1965年7月，上海海燕电影制片厂摄制成彩色戏曲片。剧本发表于同年《剧本》月刊第七期，并于同年由上海文化出版社出版单行本。

红梅　江苏梆子剧目。编剧丁肃、吕华、滕为。写生产队副队长周红梅以身作则，发动群众，冒着天寒地冻，改造农田。但其未婚夫、生产队长赵志民求稳怕乱，不愿支持。有才叔只想出外跑运输，常发嫂不肯让换自留地。红梅克服重重困难，终于在群众支持下建成台田。



1964年，江苏省梆子剧团首演。导演胡雪芹。音乐设计阎治立。舞台美术设计赵松原、阎四海。韩蔚霞饰周红梅，王乃信饰赵志民。同年参加江苏省戏曲现代戏观摩演出大会。此剧生活气息浓郁，音乐唱腔有所创新。

红梨记　昆剧传统剧目。源于明徐复祚《红梨记》传奇。系据元杂剧《谢金莲诗酒红梨花》改编而成。写北宋书生赵汝州进京赴试，对名妓谢素秋仰慕不已。无奈谢应召承值，无计相会。金兵南犯，权奸王黼将百余名歌姬赠给金相斡离不，首名即谢素秋。谢幸得花婆之助，逃至雍丘，为钱孟博收留。后赵汝州前来相会，花婆诈言所遇为鬼，赵大骇离去。后赵状元及第，经钱讲明原委，遂与谢素秋结为夫妇。原传奇共三十折，有明刊本，以《六十种曲》本较流行。清道、咸年间的昆剧舞台演出本为二十七折，有抄本流传。三十年代，仙霓社曾陆续演出其中《访素》、《盘秋》、(即《问情》)、《亭会》、《醉皂》、《花婆》、《三错》等六折。周传瑛扮赵汝州，朱传茗扮谢素秋，马传菁扮花婆，华传浩扮皂隶。1962年华传浩传授《醉皂》，由姚继荪继承。嗣后又由周传瑛、姚传芗传授了《亭会》，由石小梅、胡锦芳继承。

红楼夜审　锡剧剧目。编剧张乾大、张振、孙中、史曼倩。取材于锡剧传统戏《九美图》部分情节。写武进县令江梦升，攀附权贵，将女儿燕燕许配江南巡抚之子卜仁为妻。燕

燕寻父途中，恰遭卜仁调戏。义士胡文龙上前解围，引起纷争。卜府家奴在混乱中误毙其主。江梦升为保前程，瞒过燕燕，将胡文龙定成死罪，又拟送女守节，以续姻亲。燕燕偶见刑部批文，心生疑虑，便盗用堂签，吊犯夜审，惊悉己父恩将仇报，卖女求荣，毅然私放文龙，自扮斩犯入监。临刑时，燕燕愤然表明身份，揭穿其父所为。适胡文龙得友人相助，假扮卜府来人，将燕燕接走，江梦升终致身败名裂。



1959年常州市锡剧团首演。导演史曼倩。音乐设计孙中。舞台美术设计王超。吴雅童饰江梦升，杨企雯饰江燕燕，郑少芳饰胡文龙，李梅君饰梅香。此剧被湘剧、闽剧、评剧、秦腔等剧种移植上演。

红楼梦　锡剧剧目。编剧吴白匋、木水（杨彻）。写贾母八十寿庆，元妃下旨命宝玉及众姐妹搬进大观园。贾政要宝玉攻读经书，结交权贵，宝玉不遵父命，偏爱读《西厢记》等闲书，又同情丫鬟们的境遇。宝玉的言行，深获黛玉赞许，二人结为知己。宝钗规劝宝玉遵从父命，遭宝玉嫌弃。后王熙凤暗施“掉包计”，使宝玉与宝钗成亲，逼死黛玉，宝玉出走。

1956年，江苏省锡剧团首演。导演许应、田夫。音乐设计程茹辛、郑桦。舞台美术设计陈润康。造型设计芮金富、徐佩珩。姚澄饰贾宝玉，沈佩华饰林黛玉，王兰英饰薛宝钗，徐秀峰饰贾母，王汉清、徐风饰贾政，张玲娣饰王熙凤。同年去上海、杭州、北京、济南等地共演出二百余场。1957年4月，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，剧本于同年由江苏人民出版社出版。1959年12月收入《中国地方戏曲集成・江苏省卷》。

收无盐　徽剧传统剧目。又名《桑园跑马》、《四角旗》中之一折。齐宣王在桑园观看赛马，无盐（又名钟离春），也参加了比赛，晏婴知其武艺高强，特向齐宣王保奏，收下无盐可强国。无盐口有獠牙，额有金钱纹路，齐宣王见其貌丑未收。晏婴知无盐白天貌丑，到夜晚即改容，遂于夜间送无盐进宫，齐宣王见无盐容貌美丽端庄，封为皇后。此剧齐宣王由丑脚扮演，在观看跑马一场时，要叙述各种颜色的马、马鞍、踏镫等。连唱带数板，越唱越快，越念越快，并配以各种身段和表演，属徽剧丑脚的难戏之一。过去南通里河班的三贯子（赵云周）、长山子（张钱选）万振福擅演此剧。此剧是南通徽班的传统剧目，当地熟谙徽剧的行家估计形成于清代中叶，作者姓氏早佚，本子亦已失传。

血海深仇　柳琴戏剧目。编剧马如丁。写抗日时期，国民党军队连长勾结地主周世仁及顽乡长，意欲霸占农家女子郑庭珍，其兄郑庭楷奋起反抗，竟被连长枪毙。郑庭珍怀着一颗复仇的心，在洞房之内刺死连长，投奔苏皖边区，参加了革命。

民国三十四年（1945）日本侵略军投降后，宿北县文工团下属的柳琴戏（“拉魂腔”）四

个班子(新庆班、同庆班、永庆班、大庆班)演出于宿北县(今新沂县)解放区各城乡。由于剧情感人,每场演出观众声泪俱下,口号声响成一片。

血冤记　京剧剧目。编剧吴石坚、白东吾、李春亭、金煦(执笔)。取材于"文化大革命"中在苏州发生的"抽血集团"冤案。写医生郑家桂被"四人帮"的爪牙栽诬罹难。女儿郑惠兰在极"左"狂热中与冤死的父亲"决裂",却反遭奸人所害。郑妻王素茵,原为中学教员,在丈夫蒙冤罹难过程中,受尽折磨,对婆婆瞒着丈夫的死讯,挑起苦难的重担,后在老书记周志平和花工老冯的帮助下,识破坏人的真面目,但也受尽迫害,被逼成疯。

1978年苏州市京剧团首演。导演李春亭、张善鸣。音乐设计杨年凯。舞台美术设计缪林、孙昌。胡芝风饰王素茵,傅艺群饰郑家桂,张丽珠饰郑惠兰。1979年1月参加江苏省京剧创作剧目会演。

我肯嫁给他　滑稽戏剧目。编剧杨欣、洪晖。取材于姚慕双、周柏春《啥人嫁拨伊》独脚戏部分段子。写青年刘浪才因扒窃被劳教后徘徊歧路,同伙"狗熊"想继续拖他下水。街道热情安排他工作。小刘进厂后,在团干部张小玲师傅的帮助下,当上了革新能手。车间主任之女倪群爱慕小刘的才貌,但得知他曾是个"扒手"时,立即与他断交。而张小玲和小刘却产生了感情。老张知道后,反对女儿爱上做过"扒手"的青年,一定要她嫁给自己选定的革新能手。后来真相大白,原来老张选定的革新能手就是女儿爱上的对象刘浪才。

1980年,无锡市滑稽剧团首演。导演杨天飞、高仲欣。舞台美术设计杨亚典。汤国民饰刘浪才,钱吟梅饰张小玲,丁玲玲饰刘大妈,杨天飞饰老张。曾连满二百七十余场,《光明日报》等报刊发表近二十篇评介文章。二十多个省、市的一百多个剧团移植排演。在江苏省1980年戏曲现代戏观摩演出中获创作一等奖、演出一等奖、舞台美术设计奖。1982年5月获文化部1980——1981年优秀剧目奖。先后由上海电视台、中央电视台、浙江电视台、江苏电视台录制电视剧和演出实况录像播放。剧本发表于《江苏戏剧》1981年第八期,并被中国戏剧家协会编入《笑的戏剧》,上海文艺出版社编入《滑稽戏选》。

余丽娜之死　海门山歌剧剧目。编剧俞适。根据陈国凯中篇小说《代价》改编。写余丽娜、徐克文、丘建中三人乃大学同学,毕业后同在某冶金厂工作。因余拒绝了丘的追求而同徐结合,遭丘妒忌。十年动乱中,丘将徐诬为现行反革命入狱,又以销毁徐保留的"新一号"科研资料相要挟,逼余改嫁于他。余为保存丈夫资料而屈从。后徐平反出狱,任总工程师,为使"新一号"试验重新上马,仍提名余为其助手,但拒绝余对他生活的关心。丘又恶语中伤,致使余带着泪痕新伤,留下遗书投江自尽。徐克文闻讯赶来,从遗书



中方知余丽娜的不幸命运。

1980年9月，海门县山歌剧团首演。导演俞适。音乐设计吴群、汤炳书。舞台美术设计李瑞祥。施雪芳饰余丽娜，姚志浩饰徐克文，刘森才饰丘建中。同年11月参加江苏省戏曲现代戏观摩演出。江苏人民广播电台和江苏电视台录音、录像。

阿二接妻　锡剧剧目。编剧庄铁生。写农民王阿二赌博，气走产后不久的妻子李阿香。数月后，阿二去岳父家中接妻，阿香为探丈夫是否改邪归正，故意将其拒之门外。阿二亮出以前输掉的阿香陪嫁之物银锁片，再拿出用劳动换来的银行存款，又熟练地编织起篾箩筐，终于使阿香相信他已走上劳动致富的道路，遂与丈夫同返家中。

1982年江阴市月城乡文艺演出队首演。导演花兴度。音乐设计陈复观。舞台美术设计汪凯平。陈金潮饰王阿二，朱梅芬饰李阿香。此剧生活气息浓厚，语言生动，演出后反映较好。有不少业余及专业锡剧团演出。

志群接鞭　柳琴戏剧目。初名《红色饲养员》。编剧李昆、高子亮。写高中毕业生杨志群因救火误了高考。便立志回乡养牛。其父杨老福虽是饲养员，却望子成龙，加以牛贩子王三喜挑唆，逼迫志群补考大学。经过家庭、邻里一场风波，志群在队长王玉山帮助下更坚定了信念，并在医牛工作中作出了贡献。事实使杨老福认识到青年在农村大有作为，把牛鞭交给了志群。

1964年3月邳县柳琴剧团以《红色饲养员》剧名首演于邳县，同年4月参加徐州专区现代戏观摩演出大会。后经徐州专区文化主管部门抽调睢宁、新沂两县柳琴剧团部分演员参加并进行加工后，于同年7月，以《志群接鞭》剧名参加江苏省现代戏观摩演出大会。导演李昆、刘志林。音乐设计李昆、张基和。舞台美术设计吕增俊。首演阵容为：李兴亚饰杨志群，朱化龄饰杨老福，谢兆宝饰王玉山，夏同安饰王三喜，孙秀芳饰杨月华，邱维玲饰秀梅，傅玉兰饰三婶，王海潮饰杨母。演出受到好评，《新华日报》及大会《会刊》刊出评介文章，江苏省及徐州市电台录音播放。

报童之歌　越剧剧目。编剧谢光宁（执笔）、王庆昌。写民国三十年（1941）重庆，望春、亮娃姐弟的妈妈被日寇飞机炸死，爸爸又因反对内战被反共顽固派杀害。亮娃和一群穷苦孩子，在周恩来关怀、教导下，参加了报童队伍，为发行中共在国民党统治区的报纸——《新华日报》，与反共顽固派进行了机智勇敢的斗争。望春也在顽强的斗争中，成为“新华军”的一员。周恩来面对“皖南事变”的反共逆流，大义凛然，同时亲切关怀下一代的成长，表现了他伟大一生中的光辉一页。



1977年南京市越剧团首演。导演王庆昌。音乐设计王水庚。舞台美术设计张钮钜。陈志伟饰周恩来，袁小云饰报童。其他主要演员有：水小燕、何秋萍、徐霞英、筱水招、蒋鸿鳌、许鸿福、蔡慰祖。同年参加江苏省专业文艺团体创作会演，获创作奖、演出奖。越剧舞台上首次出现了周恩来的艺术形象，颇受赞誉。曾在浙江、上海等地连续演出二百余场。1979年赴京参加建国三十周年演出，获创作二等奖，演出二等奖。同年10月，江苏省妇联授与《报童之歌》剧组"三八红旗集体"称号。剧本发表于上海文艺出版社《电影与戏剧》丛刊1978年第二辑、《南京文艺》1978年第二、三期。排演此剧曾经得到原重庆《新华日报》社老同志的指导与帮助。

花仙果　通剧传统剧目。当年由僮子艺人周秉灿据鼓儿书唱本改编。写华亭县武举花勇妻亡，留下一子名仙果。经人撮合，寡妇姚氏携子张六斤改嫁花家。适逢九江强人猖獗，花勇奉令征剿，兵败，被革职收监。姚氏欲杀仙果，吞没家产，却误杀了与仙果同眠的亲生子六斤。她又以金银买通官府，诬陷六斤为仙果所害，仙果被判死罪，押赴刑场，却被狂风刮走。仙果流落长安，接住公主择婿的彩球，招为东床驸马。并得公主之助，救出父亲，惩办了知县和姚氏。

此剧的悲剧成分较浓。花仙果有大段的〔十字悲腔〕，如泣如诉，委婉动人，具有僮子戏的演唱特点，现为南通郊县各半农半艺的通剧队作为基本剧目保留，经常演出，有老本流传。

花荡　昆剧传统剧目。明佚名传奇《刘玄德三顾草庐记》(简称《草庐记》)之第四十六折。演蜀主刘备东吴招亲后，携孙尚香返回荆州，东吴都督周瑜率兵来追。蜀将张飞奉诸葛亮之命，设伏于芦花荡中。周瑜追来，遭飞三擒三纵，气极身亡。该折以张飞为主，是昆剧净脚"八黑"之一。唱念中身段丰富，是净脚必学剧目。《草庐记》有明万历金陵富春堂刻本传世，1954年《古本戏曲丛刊初集》据以影印。凡五十四折，从三顾草庐始，至刘备西川称帝终。据《远山堂曲品》，《花荡》一折原出明人《碧莲会》杂剧，《草庐记》及清初佚名传奇《西川图》皆相继采用。清末以来，苏州大章、大雅、鸿福、全福四大昆班及民国年间仙霓社等，皆只演《花荡》一折。但清乾隆年间《缀白裘》至清代末年各种演出本皆不载。至民国十四年(1925)《集成曲谱》始见《花荡》一折。后《昆曲集净》、《与众曲谱》亦载有演出本。

仙霓社艺人沈传锟擅演此剧。后因京剧移植，成为京剧净脚常演剧目。今昆剧又向京剧学习，已非昆剧原貌。

苏州两公差　滑稽戏剧目。编剧张幻尔、张幻梦、聂慈风、顾梦希。取材于钱江口述《炼印》故事。写清末苏州公差张超、李达急公好义，因为百姓伸雪冤枉，反遭笞责，革去公职。两公差假扮钦差审清民案。在真假钦差相遇之际，巧换金印，智胜真钦差，脱身而去。

1954年5月，苏州市滑稽剧团首演。导演顾梦希、张幻尔、张幻梦。主演张幻尔、张幻梦、方笑笑。至1982年，共演出五百六十二场。不少滑稽剧团移植上演。

1981年11月12日江苏省滑稽戏协会成立时，由南京顾春山、汤慧声，常州小杨天笑、刘东升、王亚森，无锡杨天飞、顾笑声，苏州张幻梦、方笑笑、陆辰生、计玉堂、小幻尔等联合串演此剧。

困铜台 江苏梆子传统剧目，又名《八贤王说媒》。写宋王赵光义受萧银宗之骗，携柴郡主等到北国观景，被困于铜台。八贤王为发兵救急，许杨延景做郡马，促其挂帅出兵。柴郡主出战，被番将沙里木团团围住，欲活捉她成婚。杨延景及时赶到，大败沙里木，救出郡主，故深受郡主爱慕。杨延景见郡主美貌多情，心中亦有爱慕之意。八贤王为之说媒，但屡遭叔王和母(贺)后拒绝。后由佘太君和保驾官刘荣等人极力相助，杨延景与郡主未婚夫傅寿比武得胜，有情人终成眷属。

杨延景以武小生应工，柴郡主以刀马旦应工，八贤王则以须生应工。此剧在表演上很有特点，如"断情线"是柴郡主与杨延景互相爱慕看直了眼，两眼如线牵，直至八贤王用扇子把"情线"打断，两人方如梦初醒。当年贾先德饰演八贤王、贾福兰(二拔)饰柴郡主最负盛名。此剧是传统戏"老十八本"之一，五十年代初先后曾有老艺人贾先德、李天红、李广德、赵金声等演出，很受观众欢迎。后因"有损杨六郎、柴郡主等杨家将的英雄形象"之说，不再演出，也无剧本发表。

没处到任 淮剧剧目。编剧褚祖仁、顾维俊。写财主魏而升之子成龙、成文吃喝赌博，魏而升却拼命敛财为子买官。其女玉兰，聪明机智，才识过人，竭力规劝父亲。魏而升不但不听忠告，反想卖女为子买官。魏玉兰急中生智，巧计出走。魏而升花巨款买了一纸假凭证。父子东奔西跑，没处到任，落得倾家荡产，官财两空。



1981年9月泰州市淮剧团首演于高邮。导演王顺堂。音乐设计赵震芳。舞台美术设计施景尧。王少春饰魏而升，张红英饰魏玉兰。1982年，参加江苏省新剧目调演。

连环记 昆剧传统剧目。明成化间王济所撰戏文。故事与小说《三国演义》、元杂剧《锦云堂美女连环计》基本相同。写董卓篡权，议废主，时王允、袁绍、曹操、蔡邕俱在。袁绍当场抗议，不合而去。曹操往谒王允，计议以献剑为名，刺杀董卓。事觉，操遁走。王允乃以貂蝉为饵，先许吕布，后送董卓，使吕布、董卓相互猜忌，吕乃杀董。董卓既诛，貂蝉遁至王允家与吕布结合。后曹操使关羽擒吕布，貂蝉百计媚羽，羽怒而杀之。

昆剧常演《赐环》、《拜月》、《起布》、《议剑》、《献剑》、《问探》、《三战》、《回军》、《小宴》、

《大宴》、《梳妆》、《掷戟》诸折，尤以《大宴》、《小宴》、《梳妆》、《掷戟》最为人所熟知。《问探》为丑行应工。有大段道白与身段。《议剑》、《献剑》的曹操由二面扮演，脸谱与一般曹操戏不同。《小宴》为雉尾生本工戏。今仅存明继志斋刊本和清人手抄本。《古代戏曲丛刊初集》据清人抄本影印。演出本依王济原著，略有增删，主要增加了个性化的对话，尤以《议剑》、《献剑》最为出色。各折散见《增辑六也曲谱》、《昆曲大全》、《集成曲谱》、《与众曲谱》等。三十年代仙霓社周传瑛擅演《小宴》、《梳妆》、《掷戟》；华传浩擅演《问探》，王传淞擅演《议剑》、《献剑》。今有石小梅继承《小宴》，姚继荪、周小平继承《问探》，范继信、林继凡继承《议剑》、《献剑》。



灵堂花烛　柳琴戏传统剧目。原名《大上寿》。1958年，江苏省柳琴剧团集体整理改编，李大任、王幼颐执笔。写卢员外次女桂玲与书生刘廷玉两相爱慕。卢见刘家富有，遂托媒与之订亲。后刘廷玉因故家道贫困，卢又强行退婚，并将桂玲另许富户钱半城。桂玲的大姐丈王景龙，为刘据理力争未成，便巧设“停丧”计，谎称妻子梅英亡故，诓来桂玲为姐吊孝，遂将灵堂变成喜堂，点燃花烛，助廷玉与桂玲同拜天地。



1958年春由江苏省柳琴剧团首演于徐州，同年12月参加江苏省第二届戏曲观摩演出大会，获好评。导演王振东。音乐设计解铮。舞台美术设计陆承斌。厉仁清饰王景龙，相瑞先饰卢员外，王玲饰卢桂玲，周玉琴饰卢梅英。李敦金饰钱半城。此剧通过“灵堂”变“喜堂”，悲喜交集，红白相映，形成强烈的喜剧效果。曾连续上演三百余场。豫剧、秦腔、粤剧等剧种移植上演。剧本发表于《江苏戏曲》1959年第十二期。1962年江苏人民出版社出版单行本。1982年江苏电视台和山东电视台分别录像播放，并由上海唱片社灌制了唱片选段。



张飞审瓜　锡剧剧目。编剧吴秋声、

史曼倩、孙中、张振、王珏(执笔)。写三国时,诸葛亮命张飞为端阳县令,重武轻文的张飞,负气上任。恶棍姚得富诬告民女奚秀蓉偷瓜,且串通地保作证,带来三个西瓜为凭。民女呼冤,哭诉姚拦路调戏。双方各执一词。张飞从三个西瓜上看出破绽,故作错判,罚奚秀蓉到姚家看瓜三日,命姚得富将西瓜带走。姚左搬右捧,难以同时带走三个西瓜。从而智取口供,迫姚就范,由此张飞领悟到军师的良苦用心。

1959 年 10 月由常州市锡剧团首演。导演史曼倩。作曲孙中。舞台美术设计王超。王克饰张飞。1960 年春节,由唐成林饰张飞,参加江苏省首届青年戏曲演员会演大会。该剧是中华人民共和国成立后锡剧第一个新编的以净脚为主的古装戏。曾为京剧、秦腔等剧种移植上演,并由上海美术电影制片厂改编拍摄成动画片。剧本发表于《剧本》月刊 1960 年第十一期。

张郎与丁香　柳琴传统剧目。又名《砸锅拍》、《火龙计》。王桂银整理改编。写财主张万仓喜新厌旧,休了结发之妻郭丁香,又纳洛阳妓女王海棠为妻。丁香被休,流落乡间,险些跌落河中,幸得打柴郎范三相救。丁香见范三忠厚老实,便随至家中,范母甚喜,遂促使丁香与儿子成婚。此时,张万仓家中忽遭火焚,家财化为灰烬,张亦沦为乞丐。一日,张乞讨至范三门前,认出前妻,羞愧难当,匆匆离去。

1956 年秋新沂柳琴剧团首演于新沂,1957 年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会。王玉凤饰郭丁香,王桂银饰范三,徐茂银饰张万仓。中国唱片社灌制了唱片,在苏鲁豫皖接壤地区广为流传。1981 年由徐州电视台录像播映。

孝灯记　淮剧传统剧目。又名《骂灯记》、《王月英》。写无锡富豪成明之女凤英,自幼许配张天成次子元庆。天成告老返乡后,连遭劫难,一贫如洗。成明企图赖婚,贿赂知县陷元庆入监。王月英为救小叔元庆,卖女筹银,恰巧被成凤英买去。凤英得知冤情,改扮男装,顶夫名上京赶考,得中状元,与主考张元祥(元庆之兄)相遇,言明真相,平反冤狱,阖家团圆。

此剧为淮剧传统剧目“九莲十三英”之一。其中《观灯》、《骂灯》》、《卖艾汉》、《拷楼》、《盘门》、《赶脚》等折,以情取胜,能充分发挥演员的演唱技巧,素为广大淮剧观众所喜闻乐见。尤其是《骂灯》一折,独脚演唱大段清板〔下河调〕,长达数百句(故〔下河调〕又名〔骂灯调〕)。淮剧前辈艺人梁广友、周庭福、裔佳芝、刘玉琴、李玉花、谢艳霞、栾玉华等,均以擅演此剧著称。民国以来盛演不衰,至今仍时有演出。剧本原为幕表,现有收藏。

李月英寻夫　淮海戏剧目。又名《大后方黑暗》。编剧薛云峰。写家住重庆的王云生,不堪忍受国民党政府的苛捐杂税,逃出囚牢,带领嫂嫂李月英、侄女小玲,同去抗日根

据地，寻找在新四军当连长的哥哥王云祥。他身经两地，耳闻目睹“大后方”满目凄凉，根据地风光美好，深感国民党腐败无能，毅然参加了抗日工作。

民国三十三年(1944)，中国共产党领导的抗日根据地沭阳县艺人小组首演。导演薛云峰。陈玉梅饰李月英，于凤宝饰王云生，李守川饰王云祥。民国三十五年春，沭阳县艺人实验小组复排，参加华中宣教大会演出，获“花开在舞台上，根扎在群众中”奖旗一面。当时，解放区很多业余剧团、专业艺人小组排演此剧。其中，“十里好风光”和“十里好凄凉”的唱腔设计，在继承传统的基础上有所发展，广泛流传，深受群众喜爱。

李兆庭写退婚　通剧传统剧目。源于唱本鼓儿书。李少麟、陈德如(执笔)整理。写公子李兆庭因家宅被歹徒纵火烧毁，乃投靠岳父冯顺卿。岂料冯嫌贫爱富，逼其写下退婚文约。冯女素贞得知，急命丫鬟春红约请公子夜间来花园相会，赠以银两。谁知被更夫扭获，冯顺卿用重金贿赂知府杨不清，以大盗罪将李兆庭打入死牢。素贞深痛其父绝情，乃改名李兆庭与春红女扮男装出逃。在京都考中状元，皇帝爱其才貌，招为东床驸马。洞房之夜，被公主识破，素贞说明原因，公主面禀父皇，将冯素贞收为义女，并从河南狱中接出李兆庭，夫妻团圆。



此剧以生旦唱功见长，是通剧传统剧目中至今最受欢迎的保留剧目，剧本曾作多次加工修改，有一定演出质量。现有南通僮子戏班王金生、陈映田以擅演此剧闻名。

李阿毛到上海　滑稽戏剧目。朱秋水根据文明戏《银行小姐》改编。写苏州青年李阿毛到上海谋生，进银行任会计员。某天，银行行长陈守杏之女陈嫣红偶遇李阿毛，一见倾心，求父提亲。陈守杏怕女儿寻死觅活，只得答应。李阿毛无奈，屈从婚事。婚后不久，陈嫣红日夜外出不归。当李阿毛发现她与“白粉大王”张子轩的隐私后，向陈守杏揭露其女之不轨行为。陈反骂李阿毛为“阿屈死”。李阿毛感到自己做了被愚弄的奴仆，决心辞职回乡。

1957年1月24日常州市天宝剧团首演。杨天笑饰李阿毛，丁凤英饰陈嫣红。曾于1957年去皖、赣、粤等地演出。

李慧娘　京剧传统剧目。亦名《红梅阁》。源于明周朝俊传奇《红梅记》。苏州市京剧团参照孟超改编的昆剧《红梅阁》及各剧种之演出本，加工整理。写南宋奸相贾似道之侍姬李慧娘，因游湖时对书生裴舜卿的作为发出赞美，招致贾似道的忌恨而被杀。李鬼魂得明镜判官相助，与裴生相会，并将他救出相府，最后大闹半闲堂。

1979年4月苏州市京剧团演出。导演胡芝风、陆永昌。音乐设计胡芝风、杨年凯。舞台美术设计孙昌。艺术指导朱企新、缪林。胡芝风饰李慧娘，许洪良饰贾似道，刘传海饰明镜判官，周国良饰廖莹忠，陈少华饰裴生。胡芝风借鉴川剧、昆剧、秦腔、梆子及芭蕾舞等表现手段与技巧，突破行当限制，在继承传统的基础上，大胆革新，受到观众好评。

曾先后至京、津、宁、沪等二十多个省、市演出，1981年8月赴香港、1982年10月赴意大利演出。至1982年止，共演出六百六十场，观众七十九万人次。剧本发表于《江苏戏剧》1981年第四期。同年，由上海电影制片厂拍摄宽银幕彩色戏曲片。

状元打更　柳琴戏传统剧目。原名《太行山》，又名《葡萄架》、《双仙》。宋词改编。写书生沈文素在赶考途中，与寨主刘婵金结为夫妻。沈文素中了状元，刘婵金扮民女进京寻夫。不料沈文素反目不认。后北国辽王犯境，刘婵金奏旨挂帅御敌，调沈文素为运粮官。沈文素难以忍受文官武调，加之运粮失职，挨了四十大板，又被罚打更巡营。刘婵金责其忘恩负义，并晓之以理，终使他认错悔改，夫妻重归于好。全剧波澜迭起，诙趣横生，其中《见帅》、《打更》、《交令》三折，充分发挥了柳琴戏的传统风格。



1956年，徐州市柳琴实验剧团首演。相瑞先饰沈文素，姚秀云饰刘婵金，赵崇喜饰王进。1957年4月，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，获剧本奖、演出奖、音乐奖。相瑞先、姚秀云获演员一等奖，赵崇喜获演员二等奖。1963年，曾赴开封、洛阳、西安等地巡回演出，深得好评。剧本被收入中国戏剧出版社出版的《戏曲选》(第三卷)。

牡丹亭(上集)　昆剧传统剧目。又名《牡丹亭还魂记》。明汤显祖编撰。写南宋南安太守杜宝的独女丽娘，年正青春，由侍女春香陪伴游后花园，回房昼眠，梦中幽会书生柳梦梅于牡丹亭畔。翌日寻梦无着，惆怅伤情，积郁而亡。三年后，柳梦梅途经南安，在园中拾得丽娘自描画像，爱慕仰羡，朝夕对画呼唤卿卿，丽娘鬼魂翩然来会，梦梅得丽娘示意，启坟救丽娘复生，相携以去。其后又经若干波折，柳梦梅中试及第，圣旨敕命成婚，才得吉庆终场。

《牡丹亭》于明万历二十三年(1595)左右问世不久，便有昆腔演唱，如家居昆山的王锡爵家班女乐(唱昆剧)"急习《还魂记》，曲尽其妙"(见宋直方《琐闻录·昙阳子》)。三百八十余年来，经历代昆剧艺人加工，广为流传。其中《学堂》(《春香闹学》)、《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《冥判》、《拾画》、《叫画》、《魂游》、《问路》、《硬拷》等折子，仍是清末至民国年间昆剧常

演剧目。《游园》、《惊梦》、《寻梦》诸折中杜丽娘一角为五旦必学。《拾画》、《叫画》中柳梦梅一角为巾生必学。《闹学》中春香一角为六旦必学。历代擅演者甚多，如明代潘之恒《鸾啸小品》卷三中提到吴越石家歌儿江孺、昌孺演柳梦梅、杜丽娘，能“一字不遗、无微不及”。同书又说：“汤临川所撰《牡丹亭还魂记》初行，丹阳人吴太乙携一生来留都，名曰亦史，年方十三。……惟亦史甚得柳梦梅恃才恃婿、沾沾得意、不肯屈伏景状。……后之生色，极力模拟，皆不能及。”至清乾隆年间，苏州昆班之集秀班的金德辉，擅演五旦，尤精《寻梦》一折，演来“如春蚕欲死”(李斗《扬州画舫录》卷五)，时称“金派唱口”。其后乾隆、嘉庆年间女伶喜官，同治年间三庆班沈芷秋，清末民初全福班钱宝庆，民国时期仙霓社姚传芗，今江苏省昆剧院张继青所演《寻梦》，均宗承金派。昆剧《牡丹亭》传演过程中也不断丰富，据清乾隆年间吴江袁栋《书隐曲说》记载，当时《惊梦》中就增出原本所无的“十二月花神”，例称“堆花”或“咏花”，色彩绚丽，至今沿用。

明清以来《牡丹亭》刊本有近三十种之多。评改本亦甚多，如明沈璟改本《同梦记》(今佚)，冯梦龙改本《风流梦》等。现今流行的《牡丹亭》演唱曲谱，基本沿用清叶堂校定的《纳书楹曲谱》，后来记录校订的曲谱有不同程度的变化，趋向丰富和精细，如殷溎深原稿、张余荪校订的石印本《牡丹亭曲谱》(民国十年上海朝记书庄出版)及《粟庐曲谱》等。

1982年，江苏省昆剧院排演了胡忌节选《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《写真》、《离魂》等折构成的《牡丹亭》(上集)，是从杜丽娘游园起，梦会柳梦梅，醒来寻梦，情伤成疾而亡为止，突出“情不知所起，一往而情深”的主旨。前三折传统表演尚存，音乐、表演等方面作了加工；后二折传统表演失传，另作新的设计。由姚传芗主教，执行导演范继信。音乐设计钱洪鸣，配器许晓明、戴培德。布景设计潘中英。灯光设计朱竹安。张继青饰杜丽娘，董继浩饰柳梦梅，徐华饰春香，王维艰饰杜母。同年5月，参加江苏省、浙江省、上海市“两省一市昆剧会演”，被认为风格清新统一，体现南昆特色。同年10月，《游园》一折，由张继青等参加苏州市戏曲团赴意大利的威尼斯、佛罗伦萨、那不勒斯等地演出。

告御状　淮剧传统剧目。系全本《杨家将》中一折。写杨家将自金沙滩败阵后，潘洪又报私仇，暗中陷害，杨家父子死伤甚多。六郎回朝，向宋王控告潘洪十大罪状。



此剧以唱取胜，流传甚广。“十告十不告”等大段唱词，句句紧凑，一气呵成，能见演员演唱功力，为淮剧生行演员的常演剧目，以周筱芳、臧道纯、李少林等的演出较有影响。1980年，江苏省淮剧团整理上演。徐德林饰杨六郎。同年，由中国唱片社灌制唱片。

走上新路　锡剧剧目。编剧高晓声、叶至诚。写江南某地新建的农业合作社里，中

农张伯文，总觉自己吃亏，富农周洪发趁机挑拨，张和担任会计的儿子学才一起退社，结果让周窃取了会计大权。副社长李瑞珍和正社长刘炳根对此意见分歧，李主张团结张，排斥周，刘则认为张伯文太精明，周洪发积极听话，因此麻痹大意，骄傲自满，使周有机可乘。区委明确指示必须清除富农，团结中农，批评了刘炳根，并吸收李瑞珍入党。在周的阴谋彻底暴露后，群众觉悟了，干部团结了。

1954年9月，江苏省锡剧团首演。导演许应、叶至诚。音乐设计程茹辛。舞台美术设计陈润康、徐佩珩。姚澄饰李瑞珍，王汉清饰刘炳根，徐风饰张金林，刘鸿儒饰张伯文，谭君卿饰张学才，曹望饰周洪发。同年10月参加华东区戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖、优秀演出奖、导演奖、音乐改革奖、舞台美术奖。姚澄获演员一等奖，王汉清、徐风获演员二等奖。剧本收于《华东戏曲丛书》，1955年北京通俗读物出版社、江苏人民出版社先后出版单行本，同年又在《剧本》月刊1955年第三期发表。

卖猪记　淮海戏剧目。编剧刘桂林、戴洪桥。写某银行主任邱某买生产队一头小猪，不交钱和饲料，却放在队里"代养"。猪养大后，主任娘子尤四芳前来要猪，老队长仍按原价收钱，尤不悦。适逢队里遭严重虫灾，老队长找邱主任要求贷款治虫，尤四芳百般阻挠。生产队小会计急中生智，假作"送鸡"，即贷了款，又嘲弄了邱某夫妇。



1980年灌云县淮海剧团首演。导演褚元太。音乐设计马铁华。舞台美术设计方鹏。卜训岭饰邱主任，蔡殿英饰尤四芳，俞向东饰老队长，袁静饰会计。1980年，参加江苏省戏曲现代戏观摩演出。由江苏电视台录像。

卖橄榄　苏剧传统剧目。与《卖草囤》、《卖青炭》、《卖矾》、《捉垃圾》合称"四卖一垃圾"，均属后滩剧目。源于清乾隆时民间已甚流传的苏州花鼓滩簧，为苏滩吸收移植。原作者佚名，全剧仅有一个简单框架，余无固定剧情内容。它采取卖橄榄人张老三（丑扮）和其旧相识招弟（旦扮）追忆往昔的结构形式，杂以插科打浑，穿插演唱各种"小曲"。清末民初苏滩名角林步青首创将"时事新赋"穿插其间。段子随之不断增多，故有"卖不完的橄榄"之说。每个段子，首尾均相同，其他内容可自由发挥，赋、曲随意变化。后来该戏逐渐发展成化妆苏滩常演剧目，一般由主要演员饰演，并安排在最后"压轴"，称之为"送客戏"。《卖橄榄》对后来的文明戏、独脚戏、滑稽戏的发展具有一定的影响。其记录的演出脚本二十三段，曾收入苏州市戏曲研究室于1961年编印的《苏剧后滩》第二、四集。

周处　锡剧剧目。编剧邓耀清。取材于史实和宜兴民间传说。写晋代周处，少年时自恃力勇，结交恶少，横行乡里。当地百姓将他与"南山白额猛虎"、"荆河独角蛟龙"并称为"宜兴三害"。后来，在凤芝和赛华佗的激励、规劝下，在周母的训斥下，幡然悔悟，射虎斩



蛟，为民除害，自己赴华亭拜陆机、陆云为师，发奋攻读，终于成为一代名将。

1980年宜兴县锡剧团首演。导演范继信。音乐设计倪瑞华。舞台美术设计徐克斌、余传德。唐振华饰周处（朱新华和姜达鲁分饰武场周处），汤建蓉饰凤芝，詹立新饰周母，陈君樵饰赛华佗，储杰饰酒保。此剧周处一角，以文武小生扮演在“斩蛟”一场中，吸收了民间龙灯舞的技巧，舞龙灯的演员穿黑色衣裤，只有周处和蛟形身上涂以萤光颜料，采用紫外光照明，只见满台波涛翻滚，蛟龙腾跃，周处执利剑飞身于激流之中。全剧既有锡剧特点，又有宜兴地方特色。

单刀会　昆剧传统剧目。源于元关汉卿《关大王单刀会》杂剧。宋元间原有戏文《关大王独赴单刀会》（见《宦门子弟错立身》），已佚。事出《三国志》本传，和《鲁肃传》。元人《三国志平话》内容亦相近。杂剧原著四折，昆剧流传的演出本，只载其三、四两折，按昆剧成例，冠以折目名称：《训子》、《刀会》。前折写关羽对关平诉说汉王朝的兴亡，与蜀国的创业艰难。接着东吴鲁肃遣使下书，邀关赴宴。关羽明知是计，但他大勇无畏，立即单刀启行。后折写鲁肃在宴上埋伏刀斧手，意欲向关强讨荆州。关羽严词峻拒，神威慑人，鲁肃以失败告终。



本剧沿用的北曲唱腔虽经修饰，成为昆剧化的北曲（《乐府传声》），但仍保持多散板、少小腔、一人主唱到底、风格质朴遒劲的北曲原有特点，是昆剧保留的二十余种元杂剧剧目之一，但并非原封不动地搬演。首先是语言改变了具有元代语言特点的词汇，使之传奇化，成为较为顺口的近古浅近文言。唱词则在基本保持原文，不动或少动的原则下，增添使词意完整的虚词、助词，或改换易晓的少数词语。其次是曲牌有增删，《训子》一折删去了〔醉春风〕等四支曲牌；《刀会》一折删去〔离亭宴带歇拍煞〕，增加了〔沽美酒〕、〔太平令〕，还有个别曲牌次序作了调整（据《元杂剧外编》和《与众曲谱》）。

元杂剧关羽一角由正末扮，昆剧则由净行应工，揉红脸，是昆剧净脚“七红”之一。经历代艺人的精心创造，关羽一角已成为集文、武、神、人于一身的艺术典型，唱念功架皆自有规范。民国年间，此剧是沈传锟的保留剧目，施传镇、郑传鉴饰鲁肃，周传瑛配关平，华传浩、王传淞配周仓，薛传钢也以“帮开大面”配过周仓（只在《刀会》一折）。今有王继南（饰关

羽)、高继荣(饰鲁肃)继承此剧。

舍妻审妻　淮剧传统剧目。原名《献妻审妻》。源自《隋唐演义》及民间传说。镇江市淮剧团集体整理改编。写隋炀帝杨广荒淫无道,广选美女。大臣苏正清为感老师庄天成之恩,舍妻素娘,代师妹庄美容入宫。素娘身藏匕首,行刺杨广未遂。杨广令苏正清审理此案,苏正清忍痛审妻。后设法逃走,投奔瓦岗。

1958年,镇江市淮剧团首演。导演源冰、云霆,技导长山。音乐设计居乐。舞台美术设计修圣。李少林饰苏正清,蒯云霞饰庄夫人,王凤仙饰素娘,林云霆饰杨广,朱菁华饰庄美容。剧情颇具传奇色彩,为越剧等剧种移植演出。

取都城　徽剧传统剧目。事本《三国演义》第六十五回。作者佚名。写三国时,刘备谋取西川。马超降刘备后,助攻刘璋,兵至成都,刘璋大惊,深悔当初误用张松,以致引狼入室。无奈,开城迎接。刘备入城后,随即安置刘璋去公安,自领益州牧。

剧中刘璋由靠把老生饰演,其唱腔凄楚幽噎而富于变化。清咸丰、同治、光绪年间里河班的汪曹龙、大牌子、六五子等皆擅演此剧。京剧形成后,移植此剧,改名《取成都》。剧中刘璋的行当,穿戴、唱腔、演法皆与徽剧有所不同。

拔兰花　锡剧传统剧目。此剧有两个整理本:1954年由王嘉大、吴祥兆口述,匡耀良、沈化南、倪松、钱惠荣整理(后二人执笔)。1960年叶至诚、俞介君、姚澄又另行整理一个演出本。两个整理本,故事大致相同,在处理方法,演出风格方面各有特色。写青年农民蔡旭斋(根发)与同村姑娘王大姐(凤霞)相爱。约好出外帮工三年,积聚了工钱回来迎娶。临别,蔡以素兰花赠王作定婚信物。王之父母却迫她嫁与富户谢老大为妻,常挨打骂,备受虐待。三年后,蔡寻到谢家,看见王在窗前绣花,头上依旧插戴着当年赠与的素兰花,于是隔窗拔取兰花,两人重新见面。



该剧先后有两个整理本。1954年整理本由无锡市锡剧团同年排演。王彬彬饰蔡旭斋,杨企雯饰王大姐。同年参加华东区戏曲观摩演出大会演出。1960年整理本由江苏省锡剧团同年排演,姚澄饰王凤霞、费兴生饰蔡根发。前整理本在蔡、王重新见面后,互相责怪,双方说明原委后,互相谅解,含泪而别。后整理本在蔡、王重新见面后,互诉衷情,双方误会解除后,便相约一起出走。这两个整理本均由江苏人民出版社于1962年同时出版。

抱妆盒　柳子戏传统剧目。原名《陈琳抱盒子》。题材源于元杂剧《金水桥陈琳抱妆盒》和明传奇《金丸记》。丰县柳子剧团老艺人集体整理,徐志轩、赵彬执笔。写宋皇宠妃刘

秀懿，生性阴险毒辣，计害李妃，使其冷宫产子，又密差宫女寇承御将婴儿诓出诛戮。寇来至金水桥下，心存怜悯，欲救无策。适逢太监陈琳，寇即倾述实情，求陈琳协助搭救幼主。陈畏刘妃权势，深怕惹祸于身。但在寇承御忠义肝胆的感召下，终将太子藏在妆盒内。偏遇刘妃赶到，当场盘问，陈琳心虚慌张，刘妃更生疑心，执意揭盒查看。寇承御在旁猛生一计，诓说万岁驾到，刘妃忙于接驾，陈琳乘机溜下，摆脱了危局。

导演杨彻。徐瑞云饰陈琳，杨传龄饰寇承御，郭传荣饰刘妃。改编本以宫女寇承御在金水桥求陈琳救太子的情节为主体，矛盾集中，结构紧凑，音乐充分发挥了柳子戏高亢、激昂的特点。1959 年至 1960 年，此剧曾以江苏省柳子剧团的名义，多次在南京为外宾和中央领导作招待演出。直至 1965 年 4 月剧团解散，此剧都是常演剧目。

鸣凤记　昆剧传统剧目。源于明嘉隆年间所作《鸣凤记》传奇，其作者佚名，一说王世贞或其门人。写嘉靖时权臣严嵩杀害了力主收复河套的夏言、曾铣。杨继盛上书皇上，痛陈严嵩罪状，因而惨遭刑戮。董传策、吴时中、张鹤楼三人又联名劾奏严嵩，受严刑拷打，发配充军。郭希颜以“不剪奸雄死不休”的决心，向朝廷陈言极谏，又遭严嵩毒手。最后，邹应龙、孙丕扬、林润等人经过种种曲折，终于斗倒严嵩，清算了严党的罪恶。



原传奇本四十一折，有明人汤海若评本、李卓吾评本、汲古阁原刊本，以《六十种曲》本较流行。昆班常演的有《辞阁》、《嵩寿》、《吃茶》、《夏驿》、《写本》、《斩杨》(即《法场》)、《丐辱》、《醉二》、《醉易》、《放易》等折。其中尤以二面主演的《吃茶》、老生主演的《写本》、《斩杨》脍炙人口。民国十六年(1927)冬新乐府昆班在沪演出《辞阁》至《醉二》八折，即挂牌为《整本鸣凤记》。《醉易》、《放易》属《鸣凤记》后部折目，常作为折子戏单独演出，是清代同治、光绪年间著名小生演员沈寿林所擅“醉戏”代表作之一。《嵩寿》是相貂白面应工戏，民国年间有邵传镛、周传铮擅演。今有王继南得其传授。《吃茶》、《夏驿》为王传淞、华传浩擅演，今由范继信、姚继荪、林继凡、黄小午继承。上述舞台演出本，见民国十三年出版的《昆曲粹成》等曲谱。

宝山相亲　柳琴戏剧目。编剧周珉。根据张石山短篇小说《镢柄韩宝山》改编。写青年农民韩宝山，生性耿直倔犟，虽因家贫，三十未娶，也不愿说谎夸富骗娶媳妇。邻居二婶四次带宝山相亲，皆因他不说假话使亲事告吹。唯玉屏姑娘喜欢宝山的憨厚勤快，允了亲事，但玉屏爹却又嫌宝山穷而从中作梗。后来，韩宝山以出色的劳动成为冒尖户，终于和玉屏结为夫妻。

1981 年 8 月，江苏省柳琴剧团首演。导演杨德勋。音乐设计孙柏桦。舞台美术设计戴秀亭。刘大敬饰韩宝山，王诗云饰玉屏，刘玉君饰二婶，王平均饰玉屏爹。此剧喜剧色彩浓



厚，参加江苏省1982年新剧目调演，颇获好评。同年，由山东电视台录像，剧本发表在《江苏戏剧》1982年第二期。

孟丽君　锡剧传统剧目。又名《华丽缘》、《龙凤再生缘》。源于清代女作家陈端生长篇弹词《再生缘》。安逸整理。写元代兵马大元帅皇甫敬之子少华、国丈刘捷之子奎璧，同时托媒向龙图阁大学士孟士元求配其女丽君。士元约双方比箭，连中三箭者为婿。结果少华得胜。刘捷为此诬陷皇甫敬通敌，并请圣旨命士元将女改嫁奎璧。丽君立志要为皇甫家申雪沉冤，改名郦君玉，男装出逃，进京应试求官，竟中头名状元。丞相梁鉴强要招她为婿。花烛之夜，新娘却是丽君乳妈之女苏映雪。从此，丽君得安居于梁相府。后丽君治愈国太之病，封兵部尚书，遂以御外寇侵扰为名奏请选武。少华改名王少甫，武场夺魁，出征平定寇乱，回朝救父，得雪沉冤。时孟夫人思女成疾，少华前去探望，获丽君出走时所留自绘容像，遂假请丽君代为详解容像上所题诗句，细加盘问。丽君未肯轻易暴露，佯怒斥少华，不欢而散。后被皇帝得知丽君真相，欲强纳为妃，幸经国太调停，少华得与丽君完婚。



此剧于三十年代初编为幕表戏二十本，久演不衰，成为锡剧看家戏。1957年间，除安逸整理本外，还有俞介君整理本（上、下二集），江苏省锡剧团排演；另有倪松（执笔）、方白整理本，无锡市锡剧团排演。安逸整理本由嘉定县锡剧团排演。各本孟丽君扮演者：沈佩华、梅兰珍、林月珍，皇甫少华扮演者：郑永德、王彬彬、濮阳。同年，嘉定县锡剧团参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，演出此剧。1962年，无锡市锡剧团演出的《孟丽君》，由香港华文影片公司拍摄为锡剧戏曲片。

枪毙恶霸地主萧月波　扬剧剧目。根据土改期间南京市郊区枪毙恶霸地主萧月波一事创作，编剧周镜泉、臧克秋等。写萧月波勾结官府，鱼肉百姓，成为国民政府、日本侵略军、汪精卫伪政府的三朝"元老"。农民谈泮芹率乡民与之抗争，结果家破人亡。乡民宛祥生多次告状，皆告败诉，并遭杀害，被抛尸在外。解放后，萧月波继续造谣惑众，妄图变天，终于被人民政府镇压。

1951年力进维扬剧团首演。集体导演，执导张月娥。臧克秋、张月娥、江腾蛟等集体谱曲。郭啸秋饰萧月波，张月娥饰谈泮芹，臧克秋饰王区长，连演近百场。同年获南京市第一届春节戏曲竞赛第一名。

枫林渡　京剧剧目。编剧齐欣（十人小组集体笔名，杨本生执笔）。写渡工洪公公与梁小燕在枫林渡口摆渡时，与投机倒把分子金老三展开的一场斗争。该剧是在京剧《把关》（编剧杨本生、陆行白）基础上加工而成。《把关》曾于1964年由南通专区京剧团参加江苏省戏曲现代戏观摩演出大会，剧本发表于《江苏文艺》1965年创刊号。后经十人小组集体讨论修改，改名《枫林渡》。此剧载歌载舞，富有喜剧情趣，1965年江苏省京剧院首演，同年参加华东区京剧现代戏观摩演出大会。导演江蛰君、孔繁中。姜文奎饰洪公公，周明珠、徐美云饰梁小燕A、B角，杨少童饰金老三。剧本发表于《剧本》月刊1965年全国优秀小戏专号，同年收入《华东地方戏曲丛刊》，1979年收入江苏人民出版社编《1949——1979江苏小戏选》。全国许多剧种移植。

斩韩信　淮剧剧目。编剧苏毅谨、梁小鸳。写韩信秉性高傲，功劳卓著，威震天下。刘邦为保其皇位，罢去韩信王位。皇后吕雉，野心勃勃，刘邦借刀杀人，欲置韩信于死地。萧何深知韩信蒙冤，非但不予相救，反而参与陷害。韩信屈死于未央宫。



1982年清江市淮剧团首演。导演梁小鸳。音乐设计周林森、邓荣骥、戴福康。舞台美术设计左立岗。荣光辉饰韩信，乔艳红饰殷桃娘，周小贵饰萧何。1982年，参加江苏省新创作剧目调演。因反映当地历史名人故事，颇引人注目，且褒贬不一。剧本发表于《江苏戏剧》1982年第七期。

斩熊虎　徽剧传统剧目。又名《关公出世》。作者佚名。写蒲州恶霸熊虎强抢士人张继昌之女鸾娇，关羽路遇张继昌，心怀不平，带张到公堂击鼓鸣冤。县令与恶霸早有勾结，反责打张继昌十板，并欲将其收监，关羽怒斩县令，大闹公堂，逃走。熊虎带兵追赶，关羽逃进圣母庙，熊虎领兵团团围住，进庙搜查。观音显圣，点化关羽，以清泉洗面，变为红脸

大汉，隐藏庙中。熊虎放火烧庙，在熊熊火光中，变脸的关羽大喝一声，出现在神台上，熊虎大惊，为关羽所斩。

此为里下河徽班常演之全本关羽戏中的一折。早期演出此剧者有王鸿寿及其师兄汪曹龙。继之者有王鸿寿的弟子杨洪春，以及"六五子"金光明。后京剧也有此剧目，改名为《宿庙换容》，现不见演出。

轰潼关 徽剧传统剧目。取材于《封神演义》第八十一回。作者佚名。写姜子牙扶助周武王，兴师伐纣，兵至潼关，遇守将余化龙父子，两军激战。姜子牙连丧太鸾、苏护二将，全军将士又染上痘疹。幸得伏羲、神农二圣之助，治愈痘疾。两军再战，余氏父子均败亡于阵前，姜子牙攻下潼关。

此剧是一出大武戏。姜子牙由大面扮演，唱唢呐〔二簧〕。还有各种开打，间以"仙法"、"妖术"及各种火彩表演。在里下河徽班中，清咸丰、同治年间的小福寿班，光绪年间的全福班常演此剧。民国初年的联胜班、常胜班演此剧也颇具特色。

罗英访贤 淮剧传统剧目。老艺人华良玉口述，吕行、田润斌整理。写杭州才子罗英，闻悉城外万全堂药店女子王兰英才高学广，乃以买药为由亲访贤女。罗英虽出许多难题，兰英始终对答如流。两人情投意合，结下百年之好。

1956年阜宁县淮剧团首演。导演华良玉。音乐设计田润斌。华良玉饰罗英，华美琴饰王兰英。同年赴省汇报演出，连演多场。

金不换 昆剧传统剧目。又名《锦蒲团》。源于清传奇，作者佚名。写富绅姚指挥，晚年丧偶，有一子名英，生性豪侈，放纵不羁。娶同里巨室上官氏之女为妻，并另聘查氏之女为妾，婚后英恶习不改，父愤而成疾，不久病逝，上官亦接女归家。时查女尚未到室。英家道败落，只得变卖田产祖房，上官暗中请人买下，不久英受无赖子之诬下狱，查女遵父命送至上官家，依姚妻而居。半年后英辨冤得释，穷困潦倒，无以为生。苍头姚勤助英到查宅作佣。除夕之夜，着英看守原是英家祖宅后门，次日又令英堂前侍酒。为使英痛改前非，上官女及查女巧扮夫妻，故意辱英。英眼见祖宅易主，妻子改嫁，自己只能守门帮佣，席前侍酒，愧恨交加发誓归正。经过一番波折，英方知田产房产均在，又得与妻妾完聚，深感上官恩德，浪子回头。

至今尚能演出的仅《守岁》、《侍酒》两折，《守岁》为穷生应工的独脚戏，《侍酒》为穷生、正旦、小旦之鼎足戏。原为沈传芷得其家传而独擅，六十年代传授高继荣，为当今昆剧舞台上仅存的少数"黑衣戏"代表作之一。此剧原整本已佚，现亦仅存《守岁》、《侍酒》两折，收录于民国十四年(1925)商务印书馆石印本《集成曲谱》内。另有手抄本《看榜》、《腐伙》、《寺桥》、《丐辱》、《自怨》五折，前四折收藏于苏州市戏曲研究室，后一折收藏于浙江省艺

术学校。

金水桥　淮剧传统剧目。又名《三哭殿》。曹耀南整理。写唐太宗时，驸马秦怀玉出征未归。其子秦英，在金水桥失手打死国丈詹太师。詹妃哭奏太宗坚请严惩。秦英之母银屏公主绑子上殿，哀求赦免。太宗甚感为难，权衡再三，终于听从长孙皇后谏劝，顾全大局，命银屏公主向詹妃赔罪求情。詹妃为保全自己地位，勉强同意赦免了秦英。

1959年，江苏省淮剧团上演。导演何鹤、夏鹰。音乐设计张铨。张云良饰唐太宗，方素珍饰长孙后，华美琴饰银屏公主，杨桂芳饰詹妃。此剧因唱腔极具淮剧传统特色，向受观众欢迎，为淮剧保留剧目之一。1961年江苏人民广播电台、中国唱片社曾录音、灌制全剧唱片。

金色的教鞭　淮剧剧目。编剧王沂。写某中学李老师，在"文化大革命"后，重返校园。学生冯铁锤与李月翠，送他一根金色的教鞭。师生重逢，百感交集，诉说极"左"路线迫害教师，毒害学生之罪状，决心发扬尊师爱生的优良传统，树立一代新校风。



1977年，江苏省淮剧团首演。导演成俊庭。音乐设计居乐。刘少峰饰李老师，周海晨饰冯铁锤，王俊饰李月翠。1978年，赴京汇报演出。剧本先后发表于1978年12月的《新华日报》、《人民戏剧》1978年第二期，并收入江苏人民出版社《1949——1979江苏小戏选》。1979年，由江苏电影制片厂拍摄成舞台艺术片。

金雀记·乔醋　昆剧传统剧目。源于明代传奇，作者不详，重编者署"无心子"。写晋潘岳才高貌美，王孙之女文鸾以金雀掷赠之，因成良缘。潘岳为求功名，应友山涛之请，与妻暂离。后又以金雀娶名妓巫彩凤为妾。因兵乱，彩凤被掳，后逃至尼姑庵出家。平乱后，潘岳拜官河阳县令并接文鸾到任。文鸾途中遇彩凤，同情其不幸遭遇。潘岳阅看彩凤托书僮带来之诗赋时，文鸾乔装醋意，调侃潘岳。最后，三人团聚。《乔醋》即演文鸾调侃潘岳一节。

该剧写晋代文士之风气，颇得神似。剧情起伏跌宕，曲词艳丽，喜剧色彩浓厚。原传奇本共三十出，有明崇祯间读书坊刻本，明末汲古阁原刊本，汲古阁《六十种曲》本等。其昆剧演出本，清咸丰陈金雀家传之《昆剧全目》收有二十出。后常演者，为《觅花》、《庵会》、《乔醋》、《醉圆》等。多为生旦戏，以《乔醋》一出，最为流行，是三十年代仙霓社朱传茗、沈传芷的保留剧目之一。今有柳继雁、凌继勤等人得其传授，时有演出。

青春泪　江苏梆子剧目。编剧吴广川(执笔)、朱迅翎。写三个女同学走上社会后，李月荣为寻求职业，受骗失身，走上了绝路；金铃的灵魂受到污染，和相爱多年的未婚夫决

裂；热爱农村生活的张晓岚，理应得到一个幸福的家庭，却饱尝辛酸。从十年浩劫留给年轻一代的痛苦中，鞭笞了以公社书记胡志高为代表的一些人利用职权玩弄女性的可耻行径。



1980 年，沛县梆子剧团首演。导演刘志林、张作民。音乐设计张守民、孟宪同。舞台美术设计徐克斌。张爱云饰李月荣，李俊银饰张晓岚，翟松枝饰金铃。1980 年参加江苏省戏曲现代戏观摩演出。曾连演二百余场。并由江苏人民广播电台录音、江苏电视台录像。剧本发表于《江苏戏剧》1981 年第一期。

青蛇传　锡剧剧目。编剧黄国钟、孙宝根。以评弹本为基础，取传统戏《白蛇传》中小青毁塔救出白素贞这一情节丰富创造而成。写小青投师桃山圣母，苦修十八年，炼就“碧火神珠”，为救白素贞出塔和保护许仙一家，下山去寻许梦蛟，告以往事。然后上金山找法海报仇，不幸被金钵罩住，圣母赶来相救脱险，同回桃山。后小青得圣母所赠神剑，二上金山，用自己的心头鲜血破除金钵，吐碧火神珠击毁雷峰塔，救出白素贞，和许仙、梦蛟阖家团圆。

1982 年，无锡县锡剧团首演。导演张志强。音乐设计冯石明。舞台美术设计杨国荣。刘锡芬和钱秋珍分饰前后小青，钱伟饰许仙，李其祥饰许梦蛟，强明饰法海。河南、湖北等地有数十个剧团移植演出。

南北和　徽剧传统剧目。又名《雁门关》、《八郎探母》。作者佚名。写宋辽交兵于飞虎峪，杨八郎改名换姓，在辽邦招为驸马。他思母心切，在其妻青莲公主帮助下，得回宋营探母。萧太后得知女儿盗令助婿回宋，欲斩之。碧莲求赦，遂与青莲同至宋营挑战，二公主均被宋将擒拿。杨四郎拟乘机回宋，事泄，萧太后连同其子绑至关上欲斩。佘太君亦佯绑青莲、碧莲向萧示威。八郎哭城，乞息事，佘不听。萧恐二女被杀，释四郎。宋兵乘机猛打，一炮破城，萧太后乃乞和罢兵。

此为里下河徽班靠把老生的常演剧目。清末里河班的网锅子（朱国祥）、小九子（杨恒九）有出色表演。抗日战争前后，里下河京剧班社继承徽班传统，经常演出。至五十年代，江苏省京剧团进行加工整理，成为保留剧目。

南西厢　昆剧传统剧目。宋元南戏有《莺莺西厢记》，明初有李景云《崔莺莺西厢记》（均见《南词叙录》）。元王实甫撰有《西厢记》杂剧，明嘉靖时李日华、陆采各有改本《南西厢》（《今乐考证》）。内容皆叙唐贞观年间西洛才子张珙，与已故崔相国之女莺莺，争取婚姻自主，终于在红娘帮助下美满结合的故事。后世昆剧舞台演出采用李日华改本，情节与王实甫北杂剧《西厢记》基本相同，只在部分细节处理上稍有小异，语言风格予以传奇化，



并以日益兴盛的南曲歌之。

《南西厢》有明富春堂刊本、万历间刊本(有梁辰鱼序)、明周居易校刊本、明末汲古阁原刊本、《西厢六幻》本、暖红室重刊本。1954年《古本戏曲丛刊初集》据富春堂刊本影印。今流行较广者为《六十种曲》本。经历代艺人删节曲词(曲牌)、增益说白、丰富表演的演出本分载同治九年(1870)《遏云阁曲谱》、民国十年(1921)《西厢记曲谱》、民国十一年《增辑六也曲谱》、民国二十九年《与众曲谱》和1953年《粟庐曲谱》(香港版)等。清末民初保留在昆剧舞台上的折目有《游殿》、《闹斋》、《牌赋》、《惠明》、《寄柬》、《跳墙》、《着棋》、《佳期》、《拷红》、《长亭》等,是清末大雅、全福等昆班艺人周凤林、周钊泉、小金虎(章瑞卿)、邱凤祥等人,以及民国年间"传"字辈艺人顾传玠、张传芳、朱传茗、沈传芷、周传瑛等人的保留剧目。中华人民共和国成立以后,"传"字辈艺人先后传授了《游殿》、《惠明》、《寄柬》、《跳墙》、《着棋》、《佳期》、《拷红》等折,继承者有柳继雁、高继荣、吴继月、杨继贞、董继浩、石小梅、林继凡等人。近年来,以《游殿》、《佳期》两折演出次数较多。青年演员顾予演出《佳期》中的红娘,亦颇得体。

南冠草　越剧剧目。编剧毕华琪。根据郭沫若同名话剧改编。写清兵占领江南,南明偏安福建。青年诗人夏完淳和刘公旦、谢尧文等爱国志士,毁家纾难,在江南开展抗清复明活动。后被叛徒王聚星出卖,夏完淳、刘公旦等人相继被捕。明降臣洪承畴在南京审讯夏完淳、刘公旦。夏、刘怒斥洪承畴卖国求荣,面对明孝陵慷慨就义。



1953年云华越剧团在上海首演。导演万之。剧团归属南京市后,复由毕华琪加工整理,杨欣导演。竺水招饰夏完淳,商芳臣饰刘公旦,1956年在北京、天津、青岛等地演出,周恩来总理两次观看,邓颖超、老舍也一起欣赏,均予好评。1957年,参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会。剧本于1958年由江苏文艺出版社出版。1959年收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。

急拿王兆　淮剧剧目。编剧吕行、田润斌。取材于阜宁县民间实事。写清道光年间,阜宁县衙马快班头王兆,看中卖藕农妇周巧云,强迫藕行老板娘钱氏说合。钱氏推说巧云

不允，王即沟通大盗，陷害巧云之夫陈芬入狱。逼奸巧云后，又将陈毒死。巧云痛不欲生，自尽而亡。亲属到县衙喊冤，反被轰出公堂；无奈去城隍庙“告阴状”，又遭王兆追杀。他们急中生智，装鬼复仇，杀死王兆。

1957年阜宁县淮剧团首演。导演吕行、田润斌。音乐设计田润斌。耿一飞饰王兆，马惠珍饰周巧云，王林童饰陈芬，倪少明饰胡林。1957年，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会。此剧由于是当地实事，群众倍感亲切。并且充分发挥演员演唱技巧，最后“活捉”一场，翻腾跌扑，气氛炽烈，尤见精彩，成为阜宁县淮剧团的“起家戏”，久演不衰。在省会演中，反响强烈。剧本中1958年由江苏文艺出版社出版。

挂龙灯 柳子戏传统剧目。又名《赵匡胤哭头》。丰县柳子剧团集体整理，孙建彬执笔。取材于《赵匡胤演义》。写宋太祖赵匡胤，为报妓女韩素梅救命之恩，即位后，将韩封为妃子。汝南王郑恩反对封妓女为妃，素梅兄韩英与郑翻脸。赵匡胤为二人解和，邀郑赴宴。韩氏兄妹故意将赵灌醉，假传圣旨，绑杀郑恩。军师苗广义闻讯，急命高怀德在殿前挂起龙灯，欲请赵匡胤上朝，以保郑恩。但待赵酒醒后，郑已被斩，赵匡胤悔恨不已，抱头痛哭。

1957年丰县柳子剧团参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会演出。杨厚善饰赵匡胤，郭传英饰韩素梅，渠立德饰郑恩，渠慎长饰韩英，刘明保饰高怀德。1959年，剧本被收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。

拾稻头 淮海戏剧目。编剧元阜(执笔)、谷兆祥。写社员刘老汉到地里看庄稼，见稻头熟透掉地，便想拾回家中。被女社员李桂枝看见，启发帮助他认识了错误。

1957年，江苏省淮海剧团首演。导演温士奇、吴颖。谷广发饰刘老汉，杨云兰饰李桂枝。同年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，被誉为“一枝朴素的紫丁香”。1979年，剧本收入《江苏三十年小戏选》。

挑女婿 扬剧传统剧目。崔东升、杨彻根据幕表戏《一女嫁三夫》整理。写村女张丽英爱上塾师李俊生，二人情投意合。张母贺氏出外烧香，为丽英托媒许配吴三丁。张父天顺外出经商，将丽英许配王田。父母爱吴、王两家为高门大户，嫌李贫穷，劝女打消己见，丽英不允。三家同至张宅会亲，闹至官府。县令无法判断，后经太太设计，假将丽英杖毙。王、吴两家不愿收尸，退回庚贴。李自愿殡葬丽英，并终身不娶。县令遂将丽英许配俊生，有情人终成眷属。



1954年，江苏省扬剧代表团首演。导演杨彻、崔东升。音乐设计陈大琦。筱荣贵饰张丽英，岳佩峰饰李俊生，周小培饰张天顺，华素琴饰贺氏，蒋剑奎饰县令。唱腔以金(运贵)

派〔梳妆台〕为基调。出场人物行当齐全，喜剧性强，语言幽默风趣，颇受观众欢迎。同年9月参加华东区戏曲观摩演出大会，获演出奖。剧本于1955年由江苏人民出版社出版；上海文艺出版社改名《拣女婿》印行袖珍本。1978年江苏人民广播电台录音。并为滑稽戏、越剧、淮海戏等剧种移植上演。

荆钗记　昆剧传统剧目。元柯丹丘撰。写寒儒王十朋以荆钗为聘礼，与钱玉莲结为伉俪。王中状元后，任饶州佥判。万俟丞相欲招为婿，遭拒绝。万俟大怒，将其改调潮阳佥判。富豪孙汝权谋娶玉莲，暗中将王的家书改为休书，玉莲被迫投江自尽，为福建安抚钱载和所救，收为义女，又得误传，以为十朋亡故。五年后十朋改任吉安太守，在道观拈香设醮追荐亡妻，适逢玉莲亦至道观进香，两人相逢，终以荆钗为凭，夫妻团圆。



现今流传者多为明人改本，《古本戏曲丛刊初集》据《新刊原本王状元荆钗记》、《屠赤水批评荆钗记》影印，以《六十种曲》本较流行。演出本有民国十三年(1924)由殷溎深原稿，张余荪校订，上海朝记书庄出版的石印本《荆钗记曲谱》，计四册五十五折，其中《参相》、《见娘》、《开眼》、《上路》等折至今活跃在南昆舞台上，如《见娘》小冠生扮王十朋，末扮李成，老旦扮王母，为昆剧中常见的香炉脚戏(由三个角色同台主演)，舞台调度穿梭变化，情节起伏十分扣人，唱功繁重。1961年南、北昆在苏州会演时，俞振飞饰王十朋，徐凌云饰王母，郑传鉴饰李成，配合默契。《上路》原是过场小戏，后经清乾隆年间昆剧艺人孙九皋加工，成为一出载歌载舞、情景交融的折子戏。其主曲〔八声甘州〕的身段谱，现保留在《审音鉴古录》第三册中。

茶碗记　扬剧传统剧目。汪复昌、汪麟童据老艺人孙月兰提供的扬剧早期幕表戏改编。写某茶馆有姑嫂二人，感情和睦。一日书生苏汉斌来茶馆饮茶，与姑娘焦玉英一见倾心，但均羞于启齿。焦玉英于纸条上写诗一首，送茶时藏于碗底，苏汉斌并未察觉，却被一旁饮茶的包仁义老先生发现。待苏走后，包取出纸条，给焦大嫂观看，焦玉英却误以为苏汉斌取走纸条，不胜欣喜。包老先生借此嬉戏焦玉英。此时苏复回取扇，焦玉英惊知他未取诗句时，包老先生和焦大嫂却当场将诗念给苏汉斌，并愿为红媒，为他们订下百年之好。

此剧原幕表戏为公案戏，内容芜杂，改编本仅取其开头部分重新结构而成为一出喜剧。1956年扬州扬剧团首演。筱秀珍饰焦玉英，张美云饰焦大嫂，高啸笑饰包老先生，厉鹤坤饰苏汉斌。1962年扬州专区扬剧团复演此剧，达二百余场，并多次列为招待演出剧目。

荡湖船　苏剧传统剧目。作者佚名。题材源于苏州花鼓滩簧。写常熟纨袴子弟李君甫，因赌败家，在外生计无着，从姑苏四摆渡乘荡湖船回去。一路上与船姑龙德官自道身

世，说眼前即景，对话滑稽诙谐，妙趣横生；龙德官则穿插演唱，并被点唱各种小曲。船到常熟，李登岸。龙调转船头，仍回姑苏四摆渡，以一“尾声”结束。

此剧清乾隆时已流行民间，苏滩吸收移植为后滩剧目，后为昆、徽、京剧相继移植。清光绪年间昆班名旦周凤林及后来的京剧名丑萧长华亦常演此剧，均用苏白演唱。清末民初苏滩名角林步青，以擅唱此剧闻名。他饰李君甫出场时唱的“出身赋”，口齿清晰，快板似流水，长达一百余句，一气呵成，且可连演十余天，每天所唱“赋”的内容各不相同。龙德官被李点唱的小曲，也可随意更换曲调与内容。当时戏班演出时，一般作为压台戏由主要演员饰演，也常杂有一些不健康的词句与表演。其演出本刊载于苏州市戏曲研究室编印的《苏剧后滩》第三集。中华人民共和国成立后，此剧已逐渐绝迹于舞台。

荒江女侠　京剧传统剧目。八本连台本戏。编剧张白云、李振武。根据同名小说改编。写清代，韩天雄强抢民女祁秀云，被义侠大刀方正救出。韩派飞天蜈蚣邓百霸诱劝，遭方正拒绝，并被击伤。邓为报一刀之仇，潜至荒江，下毒手害死方正。一鸣禅师救出方正之女方玉琴，授以武艺。数年后艺成下山，为父报仇。她闯荡江湖，杀贪官，除恶霸，火烧三清殿，揭露假玄女，大闹吕祖庙，生擒风、雷、云、火四妖道，破除圣母会。于是，荒江女侠威名大振。最后，在师父、师叔等侠士协助下，大破韩家庄，手刃邓百霸。夙愿得偿，乃与患难知己岳剑秋结为伉俪，隐入深山。

民国三十五年(1946)十月在上海大舞台首演。导演张白云、曹慕髡。白玉艳饰方玉琴，陈筱穆饰方正，刘坤荣饰邓百霸，李君玉饰曾毓林。1957年，常州市京剧团经修改加工后复演。

狮吼记　昆剧传统剧目。明汪廷讷所作传奇。写苏轼邀妓女琴操郊游，约友人陈慥同行，陈妻柳氏不允。陈声言若与妓女同游，甘心受责。次日游春，柳氏暗遣家仆跟踪，果见琴操在席。柳氏大怒，痛责陈慥，罚他跪于庭中池边。适苏轼来访，柳氏怪罪及苏，而苏反劝柳氏宽容陈慥纳妾。柳氏投诉县衙，县令欲护陈，而县令夫人袒柳氏。复去土地祠，土地神为陈辩解，土地娘娘出来打骂土地神。此后，苏轼将侍女与陈慥作妾。被柳氏发觉，遂将绳索一端缚住陈脚，一端握己掌中。陈求救于巫妪。巫牵一羊来，将绳转缚在羊脚上，放走陈慥。柳氏牵绳见羊，大惊，巫妪乃规劝柳氏。柳氏自此得病，苏轼来探问，作诗一首，使她醒悟。最后，由苏轼之友佛印禅师超度柳氏、琴操及陈妾，同赴灵山。

此剧结构谨严，唱白匀贴，滑稽调笑，脱出才子佳人旧套，在明代传奇中别具一格。昆剧常演《梳妆》、《游春》、《跪池》、《三怕》、《变羊》等折，其中《跪池》、《三怕》，更盛演不衰。原作有明万历环翠堂刊本、明末汲古阁原刊本、《六十种曲》本。1955年《古本戏曲丛刊二集》据汲古阁原刊本影印。折子有多种选本，以《缀白裘》、《增辑六也曲谱》、《集成曲谱》、《振飞曲谱》较为流行。清末光绪年间苏州昆班艺人邱凤祥擅长喜剧，饰《梳妆》、《跪池》之陈慥，极为风趣出色，后人宗之。民国年间顾传玠、朱传茗、华传浩等人亦擅演《梳妆》、《跪池》、

《三怕》、《变羊》等出。今由柳继雁、高继荣、吴继静、董继浩、姚继荪等人继承演出。

活捉罗根元 昆剧剧目。编剧徐子权。根据话剧《两个女红军》改编。写民国二十三年(1934)秋,江西红军女游击队发姑与队员秋姑,接受营救任务,扮成新安镇陈盛记富绅家丫头和小姐,佯装郊游,途中称病,混进黄土岭保安队长罗根元家借歇,罗母见陈小姐颇有来头,便曲意奉承款待。不意,为红军俘虏过的小狗子闯了进来,认出两人,秋姑先发制人,将其降服。待罗根元回家,乘其不备,里外配合,一举将罗生擒,并救出被捕同志。



1959年江苏省苏昆剧团首演。导演、音乐设计徐子权。助理导演王瑶琴。张继青饰发姑,吴继静、章继涓饰秋姑,姚继荪饰小狗子,范继信饰罗根元,崔继慧饰罗母。1960年,参加江苏省首届青年戏曲演员观摩演出,获得好评。剧本发表在《江苏戏曲》1960年第五期。1979年,收入江苏人民出版社所编《1949——1979江苏小戏选》。

洋烟自叹 扬剧传统剧目。又名《鸦片烟自叹》、《大烟自叹》。作者佚名。题材源于扬州清曲曲目。写大烟鬼包人了因吸食鸦片以至将房屋地产卖光。某日,包于街上游荡,身无分文,烟瘾上来,自叹无奈,遂回家向其妻哀求给钱,竟至耍赖躺下装死。妻子满怀怨恨,竭力劝导,使包有所悔悟。

此剧包人了由丑脚应工,语言俏皮幽默,极富扬州方言特色,喜剧效果强烈。二十年代末唐锡奎擅演此剧,四十、五十年代刘一飞、高啸笑、许桂仙等也经常演出。

追谷种 柳琴戏剧目。编剧李大任。写饲养员李大爷试种高产谷种获得成功,留一部分准备支援邻队。老伴李大娘为给儿子办喜事,将谷种挑往磨房轧面。李大爷获悉后,急去追赶。其子志强任生产队长,为本队扩种谷子,也慌忙追去。父子追上大娘。李大爷批评了老伴只顾小家庭,儿子只顾本队的思想,说服他们把谷子支援了兄弟队。



1973年1月江苏省柳琴剧团首演。导演张敬森。音乐设计孙柏华、马良书。舞台美术设计戴秀亭。王平均饰李大爷,孙玉霞饰李大娘,张忠引饰李志强,顾秀云饰玉兰。该剧较成功地运用了传统戏曲程式表演“追”的情节,获好评。同年3月参加江苏省专业文艺团体创作节目会演,1976年参加江苏省文

艺创作剧(节)目调演,并连续公演达一百余场。剧本于1977年由人民文学出版社出版。并发表于1977年第四期《江苏文艺》。1979年由江苏人民出版社收入《1949——1979江苏小戏选》。

送鹅 黄梅戏剧目。严东里、杨汝申根据叶兆珍的快板书《铁牛新风》改编。写粉碎"四人帮"后,以老田为首的机耕队恢复和发扬了党的革命传统,请客不应,送礼不收。社员李二杠不信,送鹅去试探真假,几经周折,均被机耕队谢绝,李二杠深受教育。

1977年9月盱眙县黄梅戏剧团首演。导演梁小鸳。音乐设计申旭光。舞台美术设计叶共康、陆连生。刘继华饰田队长,刘晓云饰桂兰,毕永昌饰老广播,杨金生饰李二杠。同年11月参加江苏省专业文艺团体创作剧目会演,获创作奖与演出奖。1978年5月参加江苏省地方戏赴京汇报演出团演出。中央电视台录像并向全国播放。剧本发表于《江苏文艺》1977年第十二期。

骂鸡 淮海戏传统剧目。阮立林(执笔)、刘兆仁、谷广发、杨云发、吴颖整理。又名《王婆骂鸡》。写李玉花在门前晒粮,见王家一群鸡来争啄粮食,又窜进屋里打坏碗碟,一时气愤,失手打死一只公鸡。王婆发现后,便在门前叫骂,并与李玉花争吵,后经邻居褚三劝解,双方复归于好。

整理本保持了原剧浓郁的生活气息,充实了"和解"内容。1957年,江苏省淮海剧团首演。导演吴颖、谷兆祥。刘长珍饰王婆,戈淑芹饰李玉花,谷广发饰褚三。同年,参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会,刘长珍获演员二等奖。由中央、江苏人民广播电台录音。剧本于1959年收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。1962年,主要片断由中国唱片社灌制唱片。

幽闺记 昆剧传统剧目。作者佚名。写金末蒙古军进攻中都,金兵部尚书王镇的女儿瑞兰逃难时与母亲失散,巧遇蒋世隆。二人假作夫妻,结伴而行,蒙古军班师,王镇返京途中,过村店遇其女,时世隆方病,强挟女归。王镇妻途中偶遇世隆之妹瑞莲,认为母女。战争过后,王瑞兰思念世隆,焚香拜月,祈求破镜重圆。后蒋世隆与义弟陀满兴福分中文、武状元,奉旨与王镇女儿结亲,夫妻兄妹团圆。

金、元间人关汉卿著有杂剧《闺怨佳人拜月亭》,元人施惠据之衍为南戏,改名为《王瑞兰闺怨拜月亭》,亦作《蒋世隆拜月亭》,简称《拜月亭》。原本已佚。今存明人改本,现有明世德堂刊本、容与堂李卓吾评本、师俭堂陈眉公评本、凌延喜刻朱墨本、德寿堂罗懋登注本、汲古阁本等。世德堂本与他本内容颇有不同。《古本戏曲丛刊初集》据世德堂本、容与堂本影印。自杂剧至明人改本,有三种不同的结尾,杂剧写成王镇重武轻文,强把瑞兰许配陀满兴福,错点鸳鸯;南戏改为蒋世隆违约入赘王尚书家,遭瑞兰谴责;明人改本又作蒋世隆抗旨拒婚。

此剧与《荆钗》、《白兔》、《杀狗》并称四大南戏,在昆剧"江湖十八本"之内,闽、川、湘、

汉、秦等地方剧种皆有据此改编的剧目。昆剧常演的有《大话》、《上山》、《走雨》、《问喽》、《踏伞》、《捉获》、《虎寨》、《招商》、《串戏》、《请医》等折。《招商》、《串戏》、《请医》由丑、副行应工,常单独演出。民国十年(1921)《幽闺记曲谱》,是昆剧最全的演出本。其后的《昆曲大全》、《集成曲谱》、《与众曲谱》、《振飞曲谱》皆载有常演折子。清末全福班著名艺人沈月泉、沈斌泉传授以上各折给顾传玠、朱传茗、沈传芷、周传瑛、郑传鉴,倪传钺、王传淞等人,后来成为仙霓社常演剧目。今有高继荣、柳继雁、姚继荪、范继信等人得到沈传芷、周传瑛、王传淞的传授。

玲珑女　锡剧传统剧目。又名《玉连环》。季彦辉、谢鸣、俞介君整理改编。写民女李翠英,以穿珠花度日,见义勇为,爱打不平。为成全赵云卿与白赛花的婚姻,趁孙国舅迎娶白赛花时,李设计击破白赛花的鼻子,谎称碰上"红沙大败日",借破"法"为由,打毁花轿,暗约白去会夫。白父追上,将女送国舅府,又诬赵为盗,押往江都县衙,问成死罪。李向扬州府告状未准,又与舅父王德奔赴南京上告,途经栖霞山,适遇海瑞私访。海瑞深知孙国舅势大,暗示李趁国太南下祭祖之机,去告御状。在国太驾前,李伶牙利齿,巧言善辩,智斗奸相严嵩。国太准状,赵云卿与白赛花夫妻团圆,李翠英被国太誉为"玲珑女子"。

1959年江苏省锡剧团首演。导演田夫。姚澄饰李翠英,郑永德饰王德,谭君卿饰赵云卿,王媛媛饰白赛花,徐风饰海瑞,张玲娣饰国太,陈学良饰严嵩。此剧乡土气息浓厚,语言生动,充满喜剧色彩。

珍珠塔　锡剧传统剧目。题材源于弹词、宝卷,钱惠荣据锡剧幕表整理。写书生方卿家贫,难以度日,向姑母借贷未成,反遭羞辱,愤然而返。表姐陈翠娥追赶方卿,苦留不得,暗赠珍珠塔。方卿几经波折,考中荣归,乔扮江湖艺人去见姑母,借唱道情反唇相讥。幸方母相劝,促使姑侄和好。此剧为锡剧早期连台本戏。其中"赠塔"、"跌雪"、"十不好"、"十好"等唱词,乡土气息浓厚,比喻



生动,经过艺人不断丰富创造,逐步形成了固定唱段。半个多世纪以来,久演不衰,成为锡剧看家戏。1956年无锡市锡剧团排演。王彬彬饰方卿,梅兰珍饰陈翠娥,汪韵芝饰方朵花。1957年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会。1959年曾在国务院小礼堂演出。1962年由钱惠荣、方树勋再次整理,香港华文影片公司拍摄为锡剧戏曲片。剧本由上海文化出版社出版。另有谢鸣整理本,江苏省锡剧团排演。导演许应。音乐设计叶传卿、邱培南。何枫饰方卿,王兰英饰陈翠娥,徐秀峰饰方朵花。剧本于1958年由江苏人民出版社出版。

相女婿　柳琴戏剧目。编剧高子亮。写下乡知识青年王玉花住在牛娃家,二人在生产和文化学习上互相帮助,产生了爱情。而王大妈看中的却是大学助教,又拗不过女儿,只得亲自下乡相女婿。途中迷路,巧遇牛娃推自己革新的车子去参加劳模会。牛娃主动请她

上车赶路，并热情介绍农村新气象，使大妈爱上农村，也喜欢上这个小伙。后经女儿介绍，方知他就是要相的女婿。

1958年邳县柳琴剧团首演。导演耿影元、孙崇文。谢兆宝饰牛娃，刘桂花饰王玉花，周桂香饰王大妈。同年参加江苏省现代戏观摩演出受到好评。剧中推车、坐车的舞蹈动作，颇具特色。剧本于1959年被收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。1979年由江苏人民出版社收入《1949——1979江苏小戏选》。

柳毅传书　越剧剧目。又名《水晶宫》。取材于唐李朝威小说《柳毅传》、元尚仲贤杂剧《柳毅传书》及今人平襟亚改编的传奇小说《龙女画传》。写秀才柳毅赴京应试，途经泾河畔，见一牧羊女悲啼，询知为洞庭龙女三娘，遣嫁泾河小龙，遭受虐待，乃仗义为三娘传送家书。三娘得救后，深感柳毅传书之义，请乃叔钱塘君作伐求配。柳毅为避施恩图报之嫌，拒婚而归。三娘矢志不渝，偕其父洞庭君化身为渔家父女同柳家邻里相处，与柳毅感情日笃，遂以真情相告。柳毅与她订齐眉之约，结为伉俪。

此剧原由宗华、韩义改编。1952年，云华越剧团首演于上海。导演韩义。剧团归属南京后，由计大为重新改编。导演杨欣。竺水招饰柳毅，筱水招饰龙女三娘，商芳臣饰洞庭君，蒋鸿鳌饰钱塘君。1956年曾赴京汇报演出。剧本于1959年收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。1961年计大为、叶至诚改编为戏曲电影本，由长春电影制片厂摄制成彩色戏曲片。

战洪州　江苏梆子传统剧目。孙甦、方宜瘦整理。写穆桂英挂帅，杨宗保为马前先行。宗保不服，有意误卯。穆桂英为严明军纪，将宗保推出帐外问斩。宗保之父杨延景闻知，进帐向儿媳求情，穆桂英顺水推舟，改责宗保四十军棍，既维护了军纪严明，又照顾夫妻翁媳之情，保证了夺取洪州的胜利。

1959年江苏省梆子剧团首演，并参加江苏省第三届戏曲观摩演出大会。导演刘静杰。赵金声饰杨宗保，徐艳琴饰穆桂英，王广友饰杨延景。剧中徐艳琴、赵金声的主要唱段，同年由中国唱片社灌制唱片。



战洛阳　江苏梆子传统剧目。宋词整理。写唐王李世民赐尉迟敬德以“纵横”二字，允其可以任意出入宫廷，敬德因此恃功自傲。洛阳王世充招罗成为驸马，派其前来讨战，唐将马三保被战败，军师徐茂公为惩治敬德之骄气，故意激恼敬德，立下军令状，不胜罗成，以人头相许。出战之后，敬德果为罗成所败，回帐来又遭程咬金等人讥讽，无地自容，幸得李世民从中周旋，罗成归顺唐营。

1956年徐州市黄河豫剧团首演。导演贾先德。周庆龙饰尉迟敬德。1957年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会,此剧是江苏梆子黑红花脸戏的代表剧目。唱腔慷慨激越,表演粗犷朴实。

显应桥　锡剧传统剧目。编剧俞介君。源于无锡史实,写无锡西门外的显应桥,能调济水源而抗水旱两灾。无锡巨绅邹炳泰,为"风水"之故,将桥堵塞成坝,湖河断阻,连年灾荒。嘉庆十九年(1814),江南大旱,灾情严重。西、北八乡农民公推支浩明出首,呈万民状,请开桥坝。邹炳泰对支浩明威胁利诱不成,勾通官府诬为匪首,施以酷刑,支终未屈服。后经支妻秦氏上告,得塾师黄如金、觉慧僧等人相助,到京城卖"朝报",使邹之恶行激起公愤。事为嘉庆第四子智亲王得知,深怕因此酿成江南百姓之变,终于准开桥坝,释放支浩明。

此剧原为三十年代幕表戏,曾遭无锡乡绅反对而被禁演。1954年,俞介君根据老艺人余步云口述故事及《显应桥香诰》手抄本编成锡剧,同年由江苏省锡剧团首演。导演田夫。音乐设计郑桦。舞台美术设计陈润康。费兴生饰支浩明,王兰英饰秦氏,徐风饰黄如金,王汉清饰觉慧僧,陈学良饰邹炳泰,汤麟童饰智亲王。1957年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会,剧本于1958年由北京宝文堂出版。同年由江苏文艺出版社出版剧照连环画册,《骂庙》一折由上海唱片厂灌制唱片。

烂柯山　昆剧传统剧目。源于清佚名传奇。写穷儒朱买臣之妻崔氏,嫌其夫贫寒,逼他写下休书,改嫁无赖木匠张西乔。婚后张对崔多次辱骂毒打,崔追悔莫及,私自背逃。后朱买臣得官为本郡会稽太守,崔氏闻之,自责理亏,朦胧入睡,梦见朱派人接她去做夫人,惊醒之后,痛心疾首。朱买臣荣归之日,崔氏叩于马前,妄想得到丈夫的谅解,破镜重圆。朱泼水于地以"覆水难收"讥之,无情拒绝,崔氏羞愧,于烂柯山下投水自尽。

原本已佚,仅存《前逼》、《后逼》、《悔嫁》、《痴梦》、《泼水》等五折,收于民国十一年(1922)二月上海朝记书庄出版的《增辑六也曲谱》(殷溎深原稿,张余荪校订)和民国十四年六月,商务印书馆出版的《集成曲谱》(王季烈、刘富梁合编)中。此五折为南昆常演剧目。同治年间四喜班昆剧艺人钱阿四(苏州人)工正旦,《痴梦》一折是他的拿手戏。后南昆沈传芷、北昆韩世昌都擅演此剧,各具特色。现张继青继承此剧,并有所发展提高。1981年4月由阿甲、姚继焜将《烂柯山》中数折改编整理成《朱买臣休妻》一剧,阿甲导演,成为江苏省昆剧院代表剧目之一。

香囊记·看策　昆剧传统剧目。明初邵灿所作。写张九成在策论中攻击秦桧,被秦桧陷害,羁留漠北十年之久。其间,张九成于战场遗失随身佩带的紫香囊,为败军拾得,误报九成战死。九成妻贞娘为避乱流落在外,复失香囊,被赵运使子所得。赵子贪贞娘姿色,遣媒强娶,贞娘向新任观察使控告,不料新观察使即由金潜回的张九成,于是夫妻团圆。

此剧常与郑若庸《玉玦记》并称，宾白亦用文语，开明代戏曲骈绮一派之端，因此也常为主张本色者诟病。原本共四十二折，今存明金陵世德堂、明继志斋李卓吾评本、汲古阁原刊本、《六十种曲》本等。《古本戏曲丛刊初集》据继志斋本影印，今昆剧只演《看策》一折。演出本亦仅存这一折的手抄本，现藏苏州市戏曲研究室。清末民初此剧已绝迹于舞台。

种大麦　扬剧传统剧目。又名《夫妻种麦》。作者佚名。写一对农村青年夫妻在新婚之日，双双下田种麦，一边挖地，一边播种，一问一答，一唱一和，表现了青年农民对劳动的热爱、丰收的期望和对幸福生活的追求。原为花鼓戏剧目。花鼓戏与香火戏合流为扬剧后，遂成为扬剧常演的小戏之一。全剧角色为一生一旦，自始至终载歌载舞，富有乡土气息和地方特色，是传统扬剧培训生、旦演员的开蒙剧目之一，中年以上生、旦演员皆能扮演。六十年代以后，已罕见演出。

秦香莲与陈士美　徽剧传统剧目。又名《赛琵琶》。作者佚名。写宋朝陈士美得中状元，又娶仁宗之妹凤莲。其妻秦香莲赴京寻夫，二次进宫，均被逐出。陈又差遣赵百春追杀。香莲说明真相，赵百春将她母子放走。三人投宿古庙，遇神仙传授武艺。适外寇犯境，朝廷出榜求将，秦香莲携子女揭榜应召，挂帅出征，得胜回朝，封为女军都督。此时，王丞相将陈士美停妻再娶之罪上奏，仁宗大怒，捕拿士美，解都督府审讯。香莲要将士美处斩，英哥、冬妹求请，以“妻不能断夫”之由，将士美移送包公审理。包公将陈判斩，香莲却又向包公求情，愿以己功，抵陈之罪。包公拒之。仁宗、太后下旨，都未准情。仁宗恼怒，要斩包公。八贤王赶来相救。包公虽被赦罪，仍要处斩士美。八贤王便命知府将犯人梅安，假冒陈士美，送往开封府，被包公铡死。一年后，凤莲邀香莲来宫中赴宴。陈士美自帐中走出。香莲疑是鬼魂。拔剑欲斩，士美说明真相，一家团聚。其时，英哥、冬妹出猎打虎，士美伴同观看，猛虎扑倒士美，将他咬死。宫中祭吊士美，包公方知前次所斩并非真陈士美，一怒之下，辞官而去。

此剧具传奇色彩与乡土气息。各剧种一般均取其前半部情节，由包公铡陈士美收场。此剧现存有徽班老艺人杨惠祥之口述本，抗日战争以来久无演出。淮剧则参考后半部分情节，改为秦香莲审理处死陈士美，是为《女审》，至今仍是各地淮剧团体经常演出的保留剧目。

秦琼回家　江苏梆子传统剧目。又名《红爬堂》。作者佚名。写秦琼因打死人犯罪，发配至北平府。总督罗艺，乃其姑夫，将他收留。后秦琼过景家山，与景三春成亲。婚后回家，为前妻所不容，秦琼纵有满身武艺，也无法在两个妻子中施展，只得左右赔情，告罪，引发出一场喜剧。

此剧秦琼以红脸行当应工，民国年间是常演剧目。1957年由艺人搬演时，剧本未作改

编，亦未发表。老艺人王广友、赵立庆擅演此剧，中年演员蒋云霞、张厚纯也能演出。

艳云亭　昆剧传统剧目。清朱佐朝撰。写宋相王钦若筑艳云亭。因与萧凤韶政见不合，掠萧女惜芬幽禁艳云亭，欲献真宗。书生洪会原与萧惜芬已有婚约，闻讯闯入艳云亭，痛斥王钦若政事腐败，王怀恨在心，命毕宏杀洪会，洪逃至诸葛庙，为算卜瞎子诸葛所救。毕宏知洪会之冤，义释洪会，救出萧惜芬，自刎而死。洪会去西夏找萧凤韶。萧惜芬获救后，装疯乞食，备尝辛酸，又得诸葛相助，暂寄破庙。后终于一家团圆。



此剧传奇本仅存于《古本戏曲丛刊三集》，共三十二折。《新传奇品》、《曲考》、《曲海总目》、《曲录》均有著录。昆剧演出本仅四折，即《放洪》、《杀庙》、《痴诉》、《点香》，分别刊印在《春雪阁曲谱》下册、《六也曲谱》亨集六册和《集成曲谱》玉集六册。目前，能在舞台上演出的《痴诉》、《点香》两折原已失传，经“传”字辈艺人沈传芷、华传浩重新设计，传授姚继荪、吴继月，现已由姚、吴二人再传青年演员。

倩女离魂　京剧剧目。又名《离魂记》。编剧冯玉铮。根据陈玄祐所作唐人小说《离魂记》和元郑光祖所作杂剧《倩女离魂》改编。写表兄妹王宙和倩娘自幼情深，倩娘之父张镒亦有口头许婚之约。后王宙家道中落，奉母命登门求婚，未料舅父张镒食言，竟将女儿另许高门。王宙气愤中，留书倩娘，乘舟归去。倩娘爱心至诚，病卧床头，而魂离躯体，夜追王宙，同去姑家。时隔三年，王宙应试得中状元，携倩娘荣归张镒家。众人发现飘然归来的倩娘之魂，与昏沉不醒的倩娘之躯合而为一。张镒被倩娘真情感动，终允亲事。



1957年江苏省京剧团首演。导演冯玉铮。沈小梅饰倩娘，杨小卿饰王宙。同年，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会。1958年，进京演出。1959年，剧团前往维也纳参加第七届世界青年与学生联欢节，并赴北欧五国访问皆曾演出此剧。剧本于1958年由江苏人民出版社出版，1959年被收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。

借驴　淮海戏剧目。编剧杨静。写杜大娘喜得外孙，为前往探望，而到生产队找老伴——饲养员杜老汉借驴。队里忽来通知要运化肥，杜老汉发现大娘交给他的并非批条，心中着急，忙去追赶，责备她公私不分。大娘从身边找出队长批条，方才消除误会。老汉又将队里急需用驴之事告知，大娘以公事为重，不再用驴。

1964年，宿迁县淮海剧团首演。同年参加江苏省戏曲现代戏观摩演出大会。导演吴颖、刘楠。音乐设计王聿珍。舞台美术设计高崇信。李秀芳饰杜大娘，张宜翠饰杜老汉。1965年，由江苏省淮海剧团加工复排，参加华东区戏曲现代戏调演。被越剧、沪剧、赣剧、婺剧等剧种移植上演。剧本于1965年由文化部内部交流发表，1979年江苏人民出版社编入《1949——1979江苏小戏选》，主要唱段由中国唱片社灌制唱片。



离婚记　淮剧剧目。编剧顾鲁竹、乐民。写某市文化局萧局长父子，在十年动乱中，与青年社员梁素珍母女同时结为夫妻。粉碎“四人帮”后，调至近江市工作，生活幸福。萧局长带杂技团出国访问期间，其子萧冰竟又爱上市歌舞团的青年演员方芳，并不择手段逼迫妻子方芹离婚。当方芹母亲为此事奔波时，才知方芹是方芳同父异母的姐姐。萧局长知道此事后，训斥儿子见异思迁，社会舆论也给了萧冰以有力谴责。



1982年，江苏省淮剧团首演。导演朱品孝。音乐设计王苏军、居乐。舞台美术设计乐民。周凤英饰方芹，王宗珍饰方振山，赵兴贵饰萧冰，徐德林饰萧局长，朱菁华饰方母，杨桂芳饰萧母，芮金萍饰方芳。上海沪剧院、北京曲剧团曾移植上演。

请客　扬剧剧目。编剧苏位东。写城镇居民吉大妈，与插队十年刚刚返城的女儿明兰居于斗室，靠糊火柴盒为生，勤俭节约，生活清贫。明兰与小学教员于志恋爱多年，皆已年近三十，却无住房结婚。百般无奈，只得拿出母亲多年积蓄的二百元钱办酒请客，求房管所开恩。但住房能否分到，全家仍在惶惑的盼望之中。

1979年，江都县扬剧团首演。导演张汉鹏。艺术指导刘静杰。音乐设计冯成杰。舞台美术设计邹国昌。周惠饰吉大妈，苏春芳饰吉明兰，方慰冰饰于志，盛澄文饰罗润元。次年参加江苏省1980年戏曲现代戏观摩演出大会，剧本发表于《江苏戏剧》1980年第四期，同期还发表了评论文章。



袁樵摆渡　扬剧传统剧目。吴白匋(执笔)、杨彻、张玉卿、颜琦据香火戏“神书”和艺人周荣庚的“幕表”整理改编。写王母的女儿张三姐,与黎山老母除夕下凡游玩。三姐看中摆渡的袁樵,恳求老母作媒。老母将她隐于画中,交与袁樵,并说画中美人可嫁他为妻。袁樵虽爱慕画中人,但又虑家境困苦,三姐从画中走出,表白心愿,使袁解除顾虑,二人结为夫妇。

1954年,江苏省扬剧团演出。导演蒋剑峰、石来鸿。音乐设计陈彭年、陈大琦。华素琴饰张三姐,蒋剑峰饰袁樵,王秀兰饰黎山老母。同年,参加华东区戏曲观摩演出大会,剧本于1955年由江苏人民出版社出版。

莫愁女　越剧剧目。编剧张弦、张癯麟。取材于民间故事。写公子徐澄与丫鬟莫愁相互爱慕。徐澄的祖母老太君俗攀附相门,强迫徐澄与邱丞相之女成婚,并将莫愁打入柴房。婚后,徐澄依旧钟情于莫愁。邱氏始而对莫愁笼络,继而残酷迫害,使莫愁失去双目,郁郁投湖而死。徐澄闻讯忿怒欲狂,亦跳入湖中,酿成爱情悲剧。



1963年由南京市越剧团首演。导演杨欣。竺水招饰徐澄,张玉琴饰莫愁。豫剧、黄梅戏等不少剧团移植上演。剧本于1980年由江苏人民出版社出版。

海花　淮海戏剧目。又名《渔岛之花》。编剧范永泉、林泉、王健。写云山岛女知青海花,大胆冲破“妇女上船出海不吉利”的旧俗。在党支部和船老大的支持下,克服重重困难,终于锻炼成长为第一代女舵手,并为海上科学捕鱼作出贡献。

1964年,连云港市淮海剧团首演。导演王健。音乐设计李昕。舞台美术设计陈士华。常宗华饰海花,唐洪奎饰党支书,高洪礼饰柳老大,周一和饰惠开山。此剧在音乐、唱腔、舞台美术等方面有所创新,丰富了淮海戏表演艺术。同年,参加江苏省戏曲现代戏观摩演出大会。并在江南二十个市、县巡回演出,拓展了淮海戏的演出地区。

浣纱记　昆剧传统剧目。初名《吴越春秋》。明梁辰鱼撰。事本《史记・吴越世家》及赵晔《吴越春秋》。写春秋时,吴国战败越国,越王勾践称臣于吴。后在范蠡等大臣策谋下,卧薪尝胆,休养生息,又以美人金钱瓦解吴国君臣,终于灭吴。范蠡与西施相恋,为亡吴大计,甘愿牺牲爱情。大功告成后,又双双隐退,泛舟远去。

此剧开启来以生旦爱情寄托兴亡之慨的先河。明以后戏曲舞台上的西施故事,大多脱胎于此剧。据说它是将昆山腔用于舞台的最早的一部剧作。有明万历金陵唐氏富春堂刊本、怡云阁汤显祖评本、李卓吾评本、明末汲古阁原刊本、《六十种曲》本等。《古本戏曲丛刊初集》据怡云阁本影印。此外尚有舞台演出本流传,除散见于各种曲谱专集者外,有些则散



落于艺人、曲友之手。苏州市戏曲研究室藏有《珍本浣纱记》(油印本)三卷,共三十六折,系据李翥冈所藏手抄本翻印。目前可见的手抄演出本,以此本最为完整。

以文学本与演出本对照,可知此剧在实际演出时不仅对原剧本道白作了改动,曲词及折数多有增删,结构也有变动。

时至清末民初,昆剧舞台上尚能见到的有《越寿》(原名《游春》)、《回营》(原名《通谿》)、《养马》、《打围》、《寄子》、《拜施》、《分纱》、《进美》(原名《见王》)、《采莲》、《储谏》、《赐剑》(原名《死忠》)等十一折。其中《采莲》一折,是大型歌舞灯彩戏,历来为大型昆班用以号召观众。《打围》一折是人数众多的群场戏,京剧的龙套队形,多从此脱胎而来。《回营》是副行名剧,清末名艺人陆寿卿传授王传淞,后王又授林继凡等。《寄子》由老外与娃娃旦主演,形式别致,今有王继南、石小梅擅演。此剧除《回营》、《寄子》两折常有演出外,其余诸折的表演已失传。

宵光剑　昆剧传统剧目。一名《宵光记》。明徐复祚撰。本事见《汉书·卫青传》。写西汉卫青出身奴仆,其异母弟郑跖陷害之。以嵌有"卫青"二字之宵光剑杀人,遗剑尸旁,使卫青陷身狱中,幸得另一奴仆铁勒奴相救。郑跖又贿赂堂邑侯,诱卫青至驸马府后园,图谋杀害,铁勒奴再次救之。后卫青与铁勒立功西域,均官至高位。

《宵光剑》有明万历间唐振吾刊本及近人许子衡饮流斋手订抄录本。《古本戏曲丛刊初集》上卷据唐振吾刊本影印,下卷据饮流斋手订本影印。清同治、光绪年间,昆剧常演折目有:《相面》、《报信》、《扫殿》、《闹庄》、《救青》、《功宴》六折。民国十五年(1926)冬起,昆剧传习所在沪演出,仅演《闹庄》、《救青》、《功宴》三折,亦是后来组建的新乐府、仙霓社昆班的常演剧目。铁勒奴属净脚本工戏,先后由邵传镛、沈传锟饰演;卫青由副末汪传钤应行。上述六折昆剧舞台演出本,分载于二十年代成书的《昆曲大全》、《集成曲谱》等书。

绣襦记　昆剧传统剧目。无名氏撰,一说明徐霖或明薛近兖所撰。取材唐白行简传奇小说《李娃传》。写荥阳公子郑元和长安乡试,因眷恋妓女李亚仙而荡尽钱财,被鸨母逐出,以送殡唱挽歌为生。郑父进京述职遇子,以有辱家门而鞭笞昏死,弃于荒郊。元和经人救活,沦为乞儿。亚仙自卖其身与之共居,并剔目劝学。元和发愤苦读,遂中状元,终与亚仙结为夫妇。

原传奇本四十一折。后演出本有改《厌习风尘》为《绣襦》、《品题》两折,并《驰驿认丞》、《父子萍逢》为一折的。昆剧常演者有:《乐驿》、《坠鞭》、《入院》、《扶头》、《劝嫖》、《卖兴》、《当巾》、《打子》、《收留》、《教歌》、《剔目》等折。其中《乐驿》、《入院》、《扶头》、《劝嫖》、《卖

兴》、《收留》、《教歌》等折，较原本均有较多改动，增宾白，添插科，使剧中乐道德、来兴、苏州阿大、扬州阿二诸角色之戏增多。原传奇有明万历间萧腾鸿原刊本、明万历间李卓吾评本、明末汲古阁原刊本、《六十种曲》本。《古本戏曲丛刊初集》据明末刻朱墨套印本影印。演出本分收《遏云阁曲谱》、《增辑六也曲谱》、《昆曲大全》等。另《遣试》、《逼娃》、《徙避》、《品题》、《辞婚》等出有手抄本，苏州市戏曲研究室及浙江省艺术学校皆有收藏；《套缠》、《竞技》、《谋脱》、《策射》等出由浙江省艺术学校收藏。民国年间仙霓社周传瑛、朱传茗、华传浩、王传淞等人擅演此剧，今有高继荣、柳继雁、姚继苏、王继南、张寄蝶等人继承。《卖兴》、《当巾》、《打子》、《教歌》、《莲花》、《剔目》是常演折目。



柴桑乐　昆剧传统剧目。清如皋江药船（字大键，号方轮子）撰。取陶渊明弃官彭泽，采菊东篱故事。写督邮钱如山奉命察吏，所到州县，官吏承应馈送，不敢怠慢，唯彭泽县令陶渊明不予远迎。钱决意去衙中衅事，陶见来者仗权刁难，就借酒哭骂怒打，当堂挂冠，拂袖归去，从此绝意仕进，以采菊东篱、终老田园为乐。

此剧仅一演出手稿本传世。抱瓮子（搬演此剧的家伶主人）墨笔手书，作者江药船朱笔点校。卷首有南园抱瓮子序：“南邻方轮子，老名士也。诗文之余，更善元人之技。时过小园，相与较讹正舛。戊午（1798）晚秋，篱间黄菊灿然。同饮篱下，忽发填词之兴。即陶渊明先生故事，共数晨夕，越一月得剧八出。命名《柴桑乐》。手付家伶演之。时嘉庆三年（1798）十一月长至前六日。”剧稿通篇有导演提示穿插。第一出《虎溪》中的舞台美术指示：“场上设牌楼，书庐山胜景，旁设桥，摆假山。”可见此剧演出不囿于一桌二椅的中性场设，增加了牌楼、假山之类的具象布景。表演提示颇为详尽：“内吹细乐，扮二虎从山头跳舞介。副净丑出（原为杂扮二小和尚笑介）。用大锣鼓，副丑翻筋头，搏演各种解数。各骑虎背唱……”此本现珍藏南京图书馆古籍部。手稿序言并称：“林下人下酒物，非所以悦众行世也。……观者以传奇目之，误矣。”该剧纯系隐士养生、文人遣兴之案头作品，除作序者家伶演过，未见流传。

特派员　沪剧剧目。编剧沈华。根据仲国鋆同名小说改编。写抗日战争期间，“皖南事变”后，苏州地区的抗日游击队，因队长王林叛变，指导员丁洪被捕，新四军某部特工人员周超奉命以特派员身份，渡江至苏南，重组游击队。但此事已被统率苏州军警宪特的日本女特务蓝明星察觉，步步封锁，设置陷井。特派员针锋相对，以行医为掩护，深入敌伪

司令部，展开了一场艰险困苦的殊死战斗，终于化险为夷，计除叛徒，歼灭顽敌，完成了特殊任务。

1961年8月苏州市沪剧团首演。导演钱千里。舞台美术设计王挺琦。沈智昌饰周超，王又琴、姜静芳、费铿饰闵达，杨永清饰葛中寒，陈松林饰钱益春，夏月菁、钱爱莲饰方华。1962年，在上海演出，连满两个月。上海电视台曾录像转播实况。

恩仇记 扬剧传统剧目。原为连台本戏，名《僵尸复仇记》，又名《爱与仇》、《月夜惊人》。林玉兰、石来鸿(执笔)整理改编。写卜巧珍被化名为王安的邓炳如诱奸怀孕后，其父气极身亡。巧珍和婢菊香，四处寻找邓的下落。五里墩前，狭路相逢。邓将巧珍踢死，逃之夭夭。菊香赴京，向已任官职的丈夫施子章诉冤。施迅即拿获凶犯，却发现邓犯原是自己的恩人，左右为难，经过激烈斗争，终于将邓判斩正法。



1956年，江苏省扬剧团首演。导演孔繁中、石增祥。音乐设计武俊达、王万青。舞台美术设计莫愁。灯光设计吴友生。华素琴饰菊香，蒋剑峰饰施子章，周小培饰邓炳如，高秀英饰施秀琴，翟美娟饰卜巧珍，王金洪饰卜父。1957年，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会。1959年，赴京汇报演出，获好评。剧本于1957年由江苏人民出版社出版，同年，上海《劳动报》据此改为章回小说《五里墩》连载。1959年，收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。并由评弹及川剧、评剧、秦腔等曲艺、戏曲剧种移植上演。

砻糠记 丹剧剧目。编剧李彬、汤滔、江河。根据丹阳地方曲艺“啷当”唱本《砻糠记》改编。写明万历年间，丹阳遭百日大旱，官府不恤民情，催租逼饷，民怨沸腾。穷儒生张文纲备文报荒，遭知县嘲讽。为缴官饷，张让妻许氏回娘家借贷。妻至娘家，倍受其父许财公羞辱，只借得砻糠一袋。知县以张抗缴皇粮之罪，欲加逮捕。张闻讯后，含愤出逃，衙役上门将许氏缉拿作抵。后得县衙内丫鬟之助，逃出牢狱，亡命天涯。在运河畔与张文纲巧遇，方知丈夫已得中状元，钦放江南巡按。于是一路除暴安良来到丹阳，惩办了贪赃枉法的知县及岳父许财公，开仓放粮，赈济黎民。

1959年丹阳县实验丹剧团首演。导演汤滔。音乐设计陈元杰、李彬。舞台美术设计谭泽清。赵玉美饰张文纲，华雪凤饰许颖春。1959年12月参加江苏省第三届戏曲观摩演出大会。从此新剧种丹剧被社会所承认。

钱笃笤求雨 滑稽戏传统剧目。苏州市滑稽剧团根据文明戏《描金凤》重新集体改编(由张幻尔、李效尔执笔)。写苏州钱子敬，以笃笤卜课为业。时苏城久旱，官府请旨张榜，

招仙求雨，钱误揭皇榜，被逼登台求雨。正当生死关头，巧降甘霖，钱被认作“真仙”封为“护国军师”。在大团圆之日，辞官隐退。



1955 年，苏州市滑稽剧团演出。导演张幻尔、张幻梦、方笑笑。张冶儿、张幻尔、张幻梦、方笑笑分别饰钱子敬，范丽娜、叶霞珍分别饰许四娘，叶霞珍、顾月娥分别饰钱玉翠，聂慈风、黄影分别饰苏州知府，张幻梦、小幻尔分别饰吴县知县（小苏州）。至 1982 年共演出五百三十余场。

铁旗阵　徽剧传统剧目，又名《杨七郎招亲》。作者佚名。写杨七郎打死潘豹，赴开封府自首，入狱。适外邦进一大马猴，声言若能降伏此猴，永远称臣朝贡，否则不再进宝臣服。宋帝赦七郎出狱，降服马猴。七郎奉旨出征，兵至灵璧山，被占山为王的杜金父女所阻，杜金娥初战杨七郎，不敌，摆下铁旗阵再战，擒七郎，杜金以女金娥许之，二人在山寨成婚。

此剧为徽剧武旦应工戏，杜金娥半俊扮，半花脸，踩跷，扎大靠。过去南通里河班的金鸿喜、殷海清、小羊子（佚名）、蒋文照等演此剧，均有出色表演。三十年代以来，此剧已失传。

耕耘初记　京剧剧目。编剧洪玖（九人创作集体的笔名）。根据扬剧《耕耘记》移植改编。写高中毕业生田玉玲改名志耕，回乡务农，同学梁小英改名志耘，也报名下乡。临行前，校长和老校工赠送书和扁担，勉励她们运用文化科学知识去改造自然。志耕、志耘来到农村后，受到当地干部群众的欢迎，但也有少数人，一时不能理解。志耕姐姐玉珍，劝说妹妹报考大学，志耘则在劳动中闹了些笑话，遭人讥讽。志耕不为此而动摇，还耐心帮助一度打算回城的志耘。一年后，志耘、志耕回母校向老师和同学们汇报回乡务农的成绩，她们建设社会主义新农村的雄心壮志，为广大知识青年树立了良好的榜样。



1964 年江苏省京剧院演出。导演徐子权、冯玉铮。音乐设计四合（四人创作集体的笔名）。舞台美术设计盛鼎、李秋鸣、马长山。灯光设计潘杰。服装化妆设计雪红。董金凤饰志耕，黄孝慈、徐美云饰志耘。同年赴北京参加京剧现代戏观摩演出大会。

黄河阵（含《万仙阵》、《诛仙阵》）　徽剧剧目。取材于《封神演义》有关章节。闻仲伐周失败，求救于赵公明。赵亦敌不过陆压道人与姜子牙，于是求助于妹妹方霄、碧霄、琼霄，

众妹不允。赵战败而死。三姊妹替兄报仇，摆下九曲黄河阵，用"混元金斗"先后将杨戬、金吒、赤金子、广成子等众仙尽皆捉入阵中。姜子牙陷入严重困境。最后由元始天尊、太上老君亲临西岐，破了九曲黄河阵，三姊妹都得到应有的下场。该剧为南通里河班的特色剧目，除各种开打外，主要有跌打，如赵公明的摔锞子，有"地蹦子元宝"、"走丝元宝"、"两头走元宝"等各种不同的"锞子"。另有一个特点是彩头多，如三姊妹摆阵有"金蛟剪剪人"、"混元金斗套寿星"等各种彩头特技。该剧在南通始成于清同治年间，由金二、金焕章父子的全福班演出，后来杨洪春的联胜班又在此基础上加以发展。

该剧另有姊妹篇《万仙阵》、《诛仙阵》，号称里河徽班传统武戏"三大阵"。

《万仙阵》，写通天教主门人金灵圣母摆下恶阵"万仙阵"，阻住姜子牙伐纣大军。元始天尊、太上老君不得不亲来破阵，通天教主亦亲临万仙阵与元始天尊和太上老君对阵。首先马云仙被打现出原形，变为金鳌；虬首仙现形变青狮，灵牙仙被击成白象，金光仙现形金毛犼等（均以彩头变化表现）。然后如来佛参加破阵。出十八罗汉，开打火爆，彩头变化多端。

《诛仙阵》，又名《碧游宫》。广成子在界牌关因救姜子牙，打死火灵圣母，进碧游宫向通天教主请罪，教主放广成子出宫。龟灵圣母受申公豹挑拨，拦住广成子，广又失手将龟灵圣母打现原形。申公豹又蛊惑教主，激怒了教主率七妖摆下"诛仙阵"，有四剑挂于四门。此阵凶险，无人能破。由元始天尊、太上老君、准提道人、接引道人三教聚会，同破诛仙阵。戏中有老子一气化三清、风火蒲团卷多宝道人、定海宝珠打通天教主等特技表演，和青狮、白象、青牛、独角兽、美人头等众多的彩头出现，并附有各种火彩。

当年擅演"三大阵"的著名演员有金焕章、金洪喜、赵洪生、董二松、顾大六、小羊子、金荣、杨洪春等。

庵堂相会　锡剧传统剧目。吴白匋、杨彻、俞介君、谢鸣（执笔）整理。写金秀英与陈阿兴青梅竹马，自幼订婚，后金家暴富，金父嫌陈家贫穷，意欲赖婚，秀英不允。一日，秀英得知阿兴住在灵神庙内，便以烧香为名前往探望，途中受阻于独木桥前。巧逢阿兴也将过桥，九年未见，二人已不相识，应秀英恳求阿兴为其搀桥引路，互生猜测。进庙后，经秀英盘问，真相遂明，并约定于端阳节完婚。

1953年江苏省锡剧团演出。导演杨彻、俞介君。沈佩华饰金秀英，何枫饰陈阿兴。1954年参加华东区戏曲观摩演出大会，剧本于1954年由江苏文艺出版社出版，1956年由上海电影制片厂拍摄成戏曲片，上海唱片厂灌制选段唱片，1959年，收入《中国地方戏曲集成・江苏省卷》。

清忠谱　昆剧传统剧目。明末清初李玉撰。事据明天启六年（1626）阉党魏忠贤迫害东林党人周顺昌，苏州市民奋起斗争的史实。写明末魏党专权，大肆迫害东林党人，吏部

文选司员外郎周顺昌给假归家，住苏州衡门陋巷。状元周起元因劾魏忠贤削籍南归，周顺昌登门造访；押解东林党人魏大中的官船经过苏州，周顺昌毅然登船看望，并与之联姻；苏州巡抚毛一鹭和苏州织造李实，为魏忠贤建造"普惠生祠"。落成之日，周顺昌前往骂像斥奸。毛一鹭上疏，魏忠贤大怒，遂将周顺昌嵌入周起元一案，矫旨逮捕。消息传出，市民颜佩韦、杨念如、马杰、沈杨、周文元五人义愤难捺，号召全市百姓，冲进察院闹诏示威，并殴杀校尉。之后，周顺昌被秘密解至京师，受尽严刑拷打，最后囊首身死。义士宋完天帮助周的长子茂兰完葬。毛一鹭恼羞成怒，飞章入奏，请旨屠城。五义士为保全城，挺身而出，英勇就义。熹宗去世，新主登极，魏忠贤正法戮尸，群奸论罪。苏州市民欣喜若狂，涌向山塘，拆毁生祠，就地建五人墓以志之。周茂兰呈上血疏，新君下诏，周顺昌三代荣封。

此剧三十四折，事皆据实，足补史传之阙，为时事剧代表剧目。常演折目有《书闹》、《鞭差》、《打尉》、《骂祠》，其中尤以《鞭差》称绝。清末民初姑苏文全福班金阿庆、陆寿卿、姜善珍合演此折，有"三花脸碰头"好戏之称，金为"冷白脸"，陆为"活络二面"，姜善珍则以"冷二面"别树一帜，时称"一台三绝"。此剧有顺治间苏州树滋堂刊本，《古本戏曲丛刊三集》据以影印。《纳书楹曲谱》收《骂祠》一折，有曲无白；《缀白裘》收《书闹》、《拉众》、《鞭差》、《打尉》，有白无曲，皆非演出本。苏州市戏曲研究室藏有《书闹》、《鞭差》、《打尉》、《骂祠》四折手抄演出本。从未刊印，表演现已失传。

鸿雁传书　扬剧传统剧目。写王宝钏在武家坡挑野菜，忽遇鸿雁对她叫唤。宝钏思夫心切，乃撕下罗裙写血书一封，嘱托鸿雁带往西凉，交与丈夫薛平贵，以期早日回来，夫妻团聚。

此剧由江苏省扬剧团整理演出。导演何鹤、石增祥。技导宋衡之。高秀英饰王宝钏。1954 年参加华东区戏曲观摩演出大会，获演出奖。高秀英获演员一等奖。全剧自始至终只有一个角色，结构独特，想象丰富，较好地运用流派唱腔特色，充发抒发了人物思想感情。剧本由江苏人民出版社出版，并收入《华东地方戏曲丛刊》及《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。曾由上海唱片社灌制唱片。江苏省戏剧学校、扬州专区文化艺术学校都列为教材。



渔家乐　昆剧传统剧目。清初朱良卿撰。写汉梁冀专权，鸩君更立桓帝之事。清河王刘蒜、渤海王刘赞奉太后懿旨进宫议立帝位，途中遇相士万家春。万声称刘蒜有杀身流落江湖之祸，但有"渔家乐"三字为签，可得消灾。其后刘蒜被梁冀遣校尉追急，避入渔舟，校尉误射渔翁。刘得渔翁女邬飞霞帮助，乃得脱身。后几经磨难，终登皇位。梁冀帮凶马融，以女儿马瑶草执"由命不由人"之说，送与穷秀才简人同为妻，后简人同投叔简章，

反梁有功，被封为五经学士。梁冀要召马瑶草为姬，邬飞霞代其入梁宅，用神针刺杀梁冀，逃出梁宅与刘蒜会面，册封为昭阳正妃。原传奇本已佚，苏州市戏曲研究室珍藏的昆剧演出本，是以清光绪年间“蓉镜盦抄本”为蓝本，又根据“十五折手抄校勘本”补进《路逢》一折，合计二十八折，分上、中、下三卷，为现存最完整的演出本。二十年代昆剧传习所演出其中《卖书》、《纳姻》、《渔钱》、《端阳》、《藏舟》、《相梁》、《刺梁》、《羞父》等折，即称之为《整本渔家乐》。由丑脚姚传湄饰万家春，净脚薛传钢饰梁冀，六旦张传芳饰前邬飞霞，演《相梁》一折。《刺梁》一折邬飞霞改由四旦刘传蘅应行。今有张继青、范继信、姚继荪、王继南、黄小午等人得“传”字辈艺人传授，其中《卖书》、《纳姻》、《相梁》、《刺梁》为常演折目。

淘米记　海门山歌剧剧目。编剧陆行白。据流传在海门一带的民间叙事山歌《摇船郎》编写。秦秀清参加整理。写聪明伶俐的农家姑娘小珍下河淘米，遇见游手好闲的张小船板子。张唱山歌挑逗调笑，小珍对答如流，将张叽嘲一番。张继续纠缠不休，嫂嫂赶来解围，在船工老七的协助下，用山歌将张小船板子驳得哑口无言，狼狈溜走。



1955年海门县中兴业余剧团首演。1956年底参加江苏省民间文艺会演。1957年3月参加全国民间歌舞会演。此剧第一次把海门山歌用戏曲形式搬上舞台，得到各方面赞许。剧本发表于《江苏文艺》1957年第一期、《江苏戏曲》1960年第一期。1959年收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》，江苏人民广播电台录音。

寇莱公思亲罢宴　昆剧传统剧目，简称《罢宴》。清杨潮观所作《吟风阁杂剧》中一种。事见《邵氏闻见录》及《归田录》。写北宋宰相寇准于相州节度任上，准备大摆宴席为己做寿。老婢刘婆帮寇准回忆幼时母教和百般哀苦，使寇准悔悟，取消寿宴。焦循《剧说》说：“《寇莱公罢宴》一折，淋漓慷慨，音能感人。阮大中丞巡抚浙江，偶演此剧，中丞痛哭，时亦为之罢宴。”该剧演出本载《集成曲谱》，守北杂剧规范，唱北曲，老旦主唱，是昆剧为数不多的老旦戏之一。仙霓社马传菁擅此剧，时有演出。1962年马传菁传授包世蓉、潘继珍。



婆与媳　扬剧剧目。编剧张青萍、石玉芳、茅以春、汪复昌（执笔）。写扬州建筑工人张明堂与农村姑娘徐秀兰婚后第二天，即欲秉承母意去南京舅家店里当帐房。秀兰劝阻丈

夫不应舍己之长去做力不胜任的工作，明堂遂放弃南京之行。张母以为儿媳过门不久即唆使儿子不听母训，大为不满。此后处处刁难秀兰，并在明堂面前搬弄是非。明堂轻信母言，对妻横加指责。秀兰忍无可忍，终于据理抗争。适逢张之表妹荷香逃婚来到张家，张母便欲以荷香取代秀兰，并听信拆字先生胡言，为拆散明堂和秀兰的婚姻，不惜采用种种卑劣手段，不久被揭穿。在工会、群众和荷香的帮助下，明堂及张母逐渐觉悟，夫妇、婆媳重归于好，荷香也与明堂的弟弟订下百年之好。

1953年苏北扬剧团首演。导演石玉芳。石玉芳饰张明堂，潘玉兰饰徐秀兰，张玉莲饰张母，任桂香饰荷香。曾演出二百多场，在配合婚姻法宣传中收到良好效果。剧本于1954年由北京宝文堂书店出版。

梁灏夸才　徽剧传统剧目。又名《老状元》。作者佚名。写梁灏从青年时代起，就发愤于科场考试，每科皆不中。至八十二岁时，两个儿子劝他不必再考。梁灏不听，再次进京赴考，果然得中状元，跨马游街，自夸其才。

此剧特色在游街夸才的表演和唱工上。是王鸿寿的代表作之一，后来里下河徽班擅唱此剧者有杨大锁和大牌子杨金喜等。

曹操举贤　锡剧剧目。编剧周竹寒。写东汉建安某年，许都令满宠，遵曹操颁布的《收田租令》，处置了曹洪的宾客。曹洪依仗自己是曹操的堂弟，向曹操告发满宠。曹操明知曹洪理亏，故意请来满宠，重理此案，说服了曹洪，满宠得以重用。

1981年苏州专区锡剧团首演。导演周竹寒。音乐设计杨思泉。舞台美术设计陈述乐。王春楼饰曹操，徐鸣饰满宠，张秀兰饰太守夫人，刘世芳饰曹洪。剧本发表于1980年5月《江苏戏剧丛刊》。

救风尘　锡剧剧目。编剧俞介君。根据元关汉卿《赵盼儿风月救风尘》杂剧改编。写纨袴子弟周舍骗娶妓女宋引章，入门后对宋横加虐待。宋的结义姐妹赵盼儿看透了周舍的虚伪狠毒，凭着她的机智，出奇制胜，斗倒周舍，救出宋引章，并促成了宋和书生安秀实的婚姻。

1958年6月，江苏省锡剧团首演。导演田夫，技导李雪枋。音乐设计郑桦。舞台美术设计陈润康、周日新。沈佩华饰赵盼儿，王嫒嫒饰宋引章，刘洪儒饰周舍，费兴生饰安秀实，郑永德饰李公弼。同年7月，参加在北京举行的世界文化名人关汉卿戏剧创作七百年纪念演出，获得好评。1959年夏去上海为中共八届七中全会招

待演出，同年10月，随江苏省慰问支边青壮年代表团去新疆慰问演出。剧本发表于1959年第四期《江苏戏曲》；同年收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。1960年由中国唱片社灌制唱腔选段。

盗皇坟　徽剧传统剧目。写时迁夜掘皇坟，盗窃珠宝，巧遇杨雄、石秀，一同投奔梁山。

此剧为武丑应工戏。演至盗坟时，时迁把皇帝尸首拉出来，每剥一件衣服，唱念一段，最多时剥十多件衣服。此情节不见于《水浒传》，为里下河徽班武丑行之常演剧目，三十年代尚见演出，现已失传。

银滩血泪　淮海戏剧目。又名《斗二杨》。编剧谈景山。取材于连云港市徐圩盐场工人反抗盐商斗争的史料。写杨如宫和杨如宦，是一对奸淫掳掠、无恶不作的土匪兄弟，群众恨之入骨。盐工们不堪忍受欺压，团结起来，进行抗争，终于斗倒了“二杨”。

1956年淮北盐场淮海剧团首演。导演骆新、汤玉生。音乐设计梁开金。舞台美术设计王毅。郁正权饰李洪涛，伏玉花饰李妻，苗乃萍饰李大凤，郁正余饰杨二牛，刘桂英饰杨妻。它反映了盐场工人的斗争史，曾在淮北盐场名工区巡回演出达二百余场，在广大盐工中引起强烈共鸣。剧本未发表。

鸾钗记　昆剧传统剧目。清乾隆间无名氏作，系据明初郑国轩《刘汉卿白蛇记》戏文改编本。写华阳生员刘翰卿遭继母张氏诬害，投江自尽，为周太守所救，并被举任总管，前往临洮督工筑城。张氏又将刘妻严氏及其女玉容诬陷入监，复遣朱义杀害其子廷珍，幸朱仗义相告，廷珍随朱探监，向母辞别，收下严氏身藏之鸾钗，进京诉冤。翰卿在临洮巧遇继母之子翰贵，弟兄俩皆因筑城立功晋职。适逢朱义携廷珍拦道诉冤，父子相会，并至成都救严氏母女出狱。其时，张氏年老失明，悔恨交加，投狱请释其媳罪。翰卿不计前隙，并祷于天，张氏双目重明，阖家和好。

此剧于清道光、咸丰年间的昆剧演出本为二十九折，全剧传本已佚，仅存抄本目。至清同治、光绪年间，昆班仅演《遣义》、《杀珍》、《拔眉》、《探监》四折。二十年代昆剧传习所亦演此四折，由周传沧饰朱义，方传芸饰刘廷珍，邵传镛饰禁子，王传蕖饰严氏。演出本刊于民国十一年(1922)印行的《六也曲谱》元集四册。

跃鲤记·芦林　昆剧传统剧目。明陈罴斋撰。为《跃鲤记》传奇第二十六折《芦林相会》。剧演东汉士人姜诗之妻庞氏被婆母所逐，仍恪守孝道，最终感动婆母，接她回家的故事。此折写庞氏被逐后，幸邻姑仗义留宿。一日，在芦林中拾取芦柴，巧遇因母病外出问卜请医的丈夫姜诗，要求将其带回家中。姜不允，反诬妻“四不孝”。后，姜目睹庞氏为婆婆拾柴煮鱼汤的动人情景，大为感悔，决心归家劝母，收回妻子。

此剧有两种演出本。一为《集成曲谱》收辑的全昆腔本，姜诗由老生应行；一为《与众曲



谱》所选，用弦索调演唱，曲词曲牌皆异，而内容与前者相同，属昆剧中"时剧"剧目，姜诗由副脚(二面)饰演。后者早在清乾隆年间即盛行于昆剧舞台。清末昆剧名副姜善珍、沈斌泉均擅演此本。两种演出本的庞氏均由正旦应行。民国二十二年(1933)仙霓社于上海小世界游艺场演出此戏，并非师授，乃根据第二种演出本由华传浩(饰姜诗)、沈传芷(饰庞氏)自排串演，流传至今，有张继青、范继信、柳继雁、朱双元，得华、沈二人传授。

雪拥蓝关　徽剧传统剧目。又名《蓝关雪》、《蓝关渡》。事本《酉阳杂俎》、《青琐高议》，复参以史乘所记。作者佚名。写韩愈上表谏迎佛骨，触怒唐宪宗，被贬为潮州刺史。自京师启程赴潮，时逢隆冬季节，行至蓝关，风雪阻路，受厄几死。幸遇已登仙界的侄孙韩湘子度其登仙，方免于难。

据韩愈《示侄孙湘》诗，愈于赴潮途中，湘远路赶来，要求从愈行，以尽孝道，愈允之。因诗中有"云横秦岭家何在？雪拥蓝关马不前。知汝前来应有意，好收吾骨瘴江边"得名。历代戏曲家据此撰写戏文、杂剧、传奇者颇多。花部诸腔中，汉剧、湘剧、川剧、桂剧有《文公走雪》，秦腔亦有此目。然徽剧此目与众不同，尤其是《雪夜》一场，共有三个角色：做工老生饰韩愈，二丑脚分饰撑伞的张千和牵马的李万。在堂锣的连击下，通过三位演员配合严密的做、表、唱、念，把剧中人物的"云横秦岭家何在"的感叹悲伤，"雪拥蓝关马不前"的艰难处境，淋漓尽致地表现了出来。此剧为里下河徽班做工老生久演不衰的剧目。辛亥革命前，王鸿寿在南京演出此剧，惊动江南梨园，多以先睹为快。

就是他　京剧剧目。编剧江学东。根据石家骥同名话剧改编。写星期日，王大婶一心想让丈夫王一明和女儿玉英在家好好休息。王一明是车站客运主任，他接到归国观光华侨赠送给拾金不昧的列车员的一套《毛泽东选集》，正忙着找这位列车员。玉英是列车广播员，因有约会也离家外出。住在农村的老爷爷因玉英错报站名而下错了站，由一位列车员热情护送回家。最后，五人会面，一连串的谜终于揭开，原来，护送老爷爷的列车员叫刘国柱，王一明要找的人就是他，玉英约会的对象也就是他。



1965 年，江苏省京剧院首演，并参加华东区京剧现代戏调演，获好评。导演江学东。吴亚冬饰王一明，黄晓萍饰王玉英，詹国治饰刘国柱。此剧于 1965 年与《枫林渡》、《英

姑》一起，由上海文艺出版社汇编出版。

喝面叶　柳琴戏传统剧目。宋词改编。写陈士夺赶会，把梅翠娥要他买东西的钱全都吃喝赌光。翠娥为使士夺改过，遂装病要从未做过饭的丈夫为她做碗面叶喝。几经周折，终使士夺悔悟，夫妻和好。



原传统剧目《陈士夺怕婆》（又名《砸棉车》）写梅翠娥好吃懒做，丈夫陈士夺也不务正业。梅装病要陈为她做面叶，士夺怕婆，只得硬着头皮去做。改编本改变了梅的形象，立意由丈夫"怕婆"变为妻子"劝夫"。此剧语言诙谐，表演活泼，和面、擀面、切面、烧火、煮面等动作，极富生活气息。1954 年 9 月，徐州市柳琴戏代表队首演，并参加华东区戏曲观摩演出大会，由上海人民唱片厂灌制全剧唱片，江苏人民广播电台录音。剧本先后收入《华东地方戏曲丛刊》第二十一集及《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。曾被全国许多地方戏曲剧团移植上演。

游武庙　徽剧传统剧目。作者佚名。写明太祖朱元璋与军师刘伯温同游武庙，并对殿内外供奉的历代名将，加以品评，褒赵云、王伯当，而贬韩信、张良。刘伯温听其言知其意，更恐日后受祸，决心辞朝归田。

此剧属老生唱功戏，各神将均由人扮，武庙的头门口为赵子龙，二门口为王伯当，第三殿是伍子胥。明太祖以唱为主，刘伯温以做为主。里河徽班金光明擅演此剧。

琵琶记　昆剧传统剧目。元高则诚撰。写书生蔡伯喈赴京应试，妻赵五娘在家侍奉公婆。蔡得中状元，招赘于牛相府。家乡遭受饥荒，蔡父母相继饿死，五娘得天神和邻里张大公相助，安葬公婆，身背琵琶，沿途求乞，进京寻夫，后得牛女之助，与蔡伯喈团聚。



此剧版本甚多，《古本戏曲丛刊初集》据清陆贻典抄本、明容与堂刻李卓吾评本影印。现演出本为《琵琶记曲谱》（殷溎深原稿，张余荪校订），民国十年（1921）7 月由上海朝记书庄出版，四集八册，计四十八折。结构严谨，情景交融，对比强烈，蔡、赵唱念流畅，委婉动人。蔡伯喈冠生应行，赵五娘为正旦应行，均以唱功见长。沈传芷演赵五娘一角系家传正旦，唱、做、念均有独到之处，尤以《描容》、《别坟》演来催人泪下。现在舞台上

常演的有《剪发》、《卖发》《廊会》、《书馆》、《扫松》等折。张继青得沈传芷传授，擅演赵五娘；陶红珍亦系沈传芷亲传，常演《描容》、《别坟》。

焚香记　昆剧传统剧目。明王玉峰撰。写王魁会试不第，耻归乡里，游莱阳时与妓女敫桂英两相爱悦，遂订终身。后王魁再次科试，桂英恐其得中后抛弃自己，携其同至海神庙，焚香盟誓。王魁果中状元，授徐州佥判。丞相韩琦欲赘为婿，魁以已娶妻相辞。莱阳富豪金垒，早就垂涎桂英，欲纳为妾，桂英拒不相从。金闻知王魁寄书事，以巧言欺骗使者，将家书套改为休书。桂英见信，恨王魁薄情，向海神泣诉，自缢而死，其阴魂至冥府鸣冤，控告王魁负心。海神派遣鬼卒，与桂英同去捉拿王魁，令二人当面对质，察明王魁贵不易妻，乃金垒从中作祟，王魁遂与桂英团圆。



王魁故事早在民间广为流传，宋代张邦畿《摭遗》、李献民《王魁歌》、罗华《王魁负心桂英死报》等皆有记载。均以悲剧作结，谴责王魁，寄同情于桂英。后陆续有人将此编为戏曲，宋官本杂剧有《王魁三乡题》，戏文有《王魁》、《王俊民休书记》和《桂英诬王魁》。元杂剧有尚仲贤《海神庙王魁负桂英》，明杨文奎《王魁不负心》。以上剧目和佚文也有两种不同的结局，一为团圆，一为王魁负心。《焚香记》系按前一种结局改编，保留了不少民间传说的色彩。剧中还增添了西夏称兵、种谔平乱等关目，显得很牵强。全戏四十折。今存明万历间李卓吾评本、明末玉茗堂评本、明末汲古阁原刊本、《六十种曲》本。《古本戏曲丛刊初集》据玉茗堂评本影印。其中《陈情》(即《阳告》)、《明冤》(即《阴告》)、《折征》(即《活捉》)，为昆剧所常演。演出本分载《增辑六也曲谱》、《昆曲大全》、《集成曲谱》等。民国年间仙霓社朱传茗、王传淞等演出《阳告》、《活捉》，极受欢迎。今有柳继雁、胡锦芳等擅演。

紫罗兰　锡剧剧目。编剧李振家、史曼倩、孙中(执笔)。根据李振家、梁燕电影文学本《宝贝儿》改编。写江南印染厂花样设计员鲍培，着意求新，却受到田厂长的冷落和非议。厂长女儿田爱华的新衣裙，吸引了鲍培，尾随观赏，被误认为流氓，又遭厂长责难。纺工局何局长深爱其才，安排他下乡写生，在风雨中与爱华重遇，得释误会并得爱华支持，将他设计的紫罗兰花样，假借别厂名义参加评比，名列榜首，他俩在这一活动中也增进了友谊。田厂长得知新花样设计者是他女儿的男友，十分欣慰，一心想把新产品抢来投



产，设宴请婿，哪知来者竟是遭他冷落的鲍培。

1979年10月常州市锡剧团首演。导演史曼倩。音乐设计孙中、董明德。舞台美术设计王超、陈登华。吴雅童饰田炳川，刘平鸽饰田爱华，孙小虎饰鲍培，沈素珍饰徐凤，严春英饰刘素芳。1980年，参加江苏省戏曲现代戏观摩演出，由江苏电视台录像。剧本刊《江苏戏剧》1980年第一期。

紫钗记·折柳、阳关　昆剧传统剧目。明汤显祖撰。取材于唐蒋防《霍小玉传》。写唐代书生李益，流寓长安，元宵观灯，拾得霍小玉所失紫玉钗，并托媒求婚。婚后李益中状元，因未参谒权相卢太尉，被远放边关任参军，立功后，卢太尉又欲强之为婿。小玉病，为探寻丈夫消息，卖去紫钗，卢太尉又对李谎称小玉已另嫁。后得黄衫豪士之助，真相大白，李益与小玉为夫妇如初。

《阳关》为原传奇第二十五折，清代中期艺人演出时，已将前半北曲部分名为《折柳》，后半南曲部分名为《阳关》，析为二折。写李益远征边关，霍小玉送至灞桥，折柳话别。小玉于眷恋中露出丝丝不安，李益向其表达了白头之愿。笳鼓喧鸣，三军催发，二人挥泪而别。此剧曲词藻采典丽，为原传奇中代表性折子。而唱腔亦柔肠千转，缠绵悱恻。加之丰富多变的群场调度，于哀怨中注入雄壮的色彩，向为小冠生与五旦的基本剧目，亦为业余曲家们所广泛爱好，历代盛演、盛唱。

原传奇五十三折，有明万历玉茗堂刊本、继志斋刊本，明崇祯沈际飞刊本，明末柳浪馆刊本、汲古阁原刊本，《六十种曲》本，清初竹林堂《玉茗堂四种》本，民初暖红室刊本。1954年《古本戏曲丛刊初集》据柳浪馆刊本影印。演出本载《遏云阁曲谱》、《霓裳文艺全谱》、《集成曲谱》、《与众曲谱》、《粟庐曲谱》、《振飞曲谱》等。清同治间和春班中曹福寿、王湘云，及春台班中陈桂亭、周琴芳、周素芳、沈芷秋等著名演员都擅演此剧。二、三十年代，苏州昆剧传习所及其后仙霓社的顾传玠、朱传茗、赵传珺、周传瑛、姚传芗等亦常演，今有张继青、柳继雁、凌继勤等继承其艺。

搬兵要将　柳琴戏传统剧目。原名《西岐州》，又名《崔寡妇上坟》。题材源于《杨家将传》。1962年，李大任整理改编。写西辽举兵进犯边陲，杨六郎被困禅州。佘太君差穆桂英女扮男装，带小叔杨宗英去西岐州搬请王怀女，路过崔家寨，遇崔金定下山巡逻。金定见桂英仪表不凡，欲招为夫，桂英不允，二人交战。桂英感其武艺高强，意欲获得这员女将，便冒名宗英，允亲上山。花烛之夜，现出女容，金定欲杀之。桂英讲出实情。撮合金定与宗英结为夫妇，同赴禅州破敌。

1963年江苏省柳琴剧团首演。导演杨勋勋。音乐设计解铮。舞台美术设计金澄。张小霞饰穆桂英，王玲饰崔金定。此剧是文武花旦重头戏，唱、念、做、打俱全，较能发挥演员的表演技巧。

满意不满意　滑稽戏剧目。苏州滑稽剧团集体创作，张幻尔、陈磊、陈继尔执笔，方笑笑作词。写苏州"得月楼"菜馆五号服务员杨友生，轻视服务行业，经常闹情绪、发脾气，对顾客冷嘲热讽，闹出一连串笑话。一次，因闹转业去虎丘，回家途中摔坏了脚，却得到他的许多顾客——司机、医生、护士、公社社员热情相待，深受教育。后来，在师傅、王科长的谆谆诱导和雷锋事迹的教育下，终于转变，热爱本职工作。

1958年苏州滑稽剧团首演。导演张幻尔、张幻梦、陈继尔。张幻尔饰马伯伯，方笑笑饰孙师傅，陆梵林饰杨友生，叶霞珍饰叶梅英，蔡桂芳饰小杨娘，小幻尔饰金根师傅，黄影饰王科长。1958年参加江苏省第二届戏曲观摩演出大会。剧本刊于《江苏戏曲》1958年第二期，1959年收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》和江苏文艺出版社《江苏戏剧选》。1982年6月收入上海文艺出版社《滑稽戏选》。1964年2月由张幻尔、费克、严恭改编，长春电影制片厂摄制喜剧故事片。1982年被评长春电影制片厂建厂三十五周年优秀影片之一。

新旅战歌　淮剧剧目。编剧丁乃文、靳振夏。民国二十四年(1935)10月，淮安县新安小学部分师生，组织革命少年儿童团体——新安旅行团(简称"新旅")，北上宣传抗日。民国二十九年七月"新旅"为揭露国民党"内战内行，外战外行"的虚伪本质，编演了《虎爷》一剧。国民党当局极为恼火，先是篡改剧本，继而又以经济封锁、人身迫害等手段进行压制。在极端困苦的情况下，周恩来接见"新旅"成员，使他们进一步明确了斗争方向，继续巧妙地同国民党进行斗争。



1978年，淮安县淮剧团首演。导演陈步仁。音乐设计魏廷秀。王志豪饰江民牛。1978年由江苏人民广播电台录音。

照减不误　淮剧剧目。编剧黄其明。写地主张百万伙同管家，低制抗日民主政府颁布的减租减息法令。老佃农周大爹夫妇，虽渴望减租减息，但又怕引来灾祸。经民运队员热情帮助，及其子大安再三劝说，两位老人终于解除重重顾虑，进而揭露地主的罪恶行径。张百万在事实面前，理屈词穷，不得不低头认错，保证"照减不误"。

民国三十二年(1943)，阜东县文工团首演。汤沸波饰周大爹，王东藩饰张百万，雪飞饰二奶奶。演出后风靡盐阜地区，各县文工团竞相排演。演出时，农民群众常为剧情所激动，曾多次出现把舞台上的"地主"当作真地主斗争的情景。对当时开展减租减息的斗争，起了较大作用。《照减不误》的演出成功，也为盐阜区革命根据地大演新淮戏打开了局面。新四军三师师长黄克诚(兼苏北区党委书记)曾赞扬剧本编得好并给予奖励。民国三十三年，阿英曾受邀到阜东县文工团导演此剧，并亲自修改剧本。

窦公送子 苏剧传统剧目。题材源于南戏《白兔记》。宗青、朱国樑、宋衡之据苏剧前滩《白兔记·送子》并参阅它本整理而成。写刘智远妻李三娘磨房受苦，产子咬脐郎，火工窦公送子至并州刘处，义责刘背妻忘义行径，幸刘后妻岳秀英秉性善良，收下咬脐郎。1954年上半年由国风昆苏剧团和民锋苏剧团联合演出。宗青导演。朱国樑饰窦公，龚祥甫饰刘智远，郭音饰岳秀英。同年9月参加华东区戏曲观摩演出大会。朱国樑饰的窦公，大段唱词、白口均用苏州乡音，口劲十足，逐段推向高潮，令观众叹为观止。剧本载1955年上海新文艺出版社《华东地方戏曲丛刊》第九集，同年江苏人民出版社出版单行本。1959年收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。朱国樑之后擅演窦公者有朱容（女老生）和朱承涛、杨晓勇。

窦娥冤 昆剧传统剧目。按元关汉卿杂剧《感天动地窦娥冤》原本排演。写窦娥自幼典入蔡婆家作童养媳，婚后丈夫夭亡，婆媳寡居相依为命。泼皮张驴儿图占窦娥，为窦娥坚拒，遂下毒羊肚汤内，阴谋毒死蔡婆，却误毙己父。张转而诬陷窦娥。官府严刑逼讯，窦娥为救护婆母，含冤招认，被判斩刑。临刑时，窦娥满腔怨愤，指天发誓：必将血溅白练，六月降雪，大旱三年，以明己冤。果皆应验。三年后，窦父天章官肃政廉访使，查阅案卷，窦娥鬼魂诉说冤情，终于严惩真凶，昭雪冤案。



1958年，江苏省苏昆剧团为纪念关汉卿戏剧创作七百年，首演于南京。是唯一今人谱曲演唱原本元杂剧的剧目。导演萧铎蕖。谱曲吴秀松、吴仲培。张继青饰窦娥。依照原著要求以正旦应行，充分运用昆剧与杂剧曲牌原较接近的特点，全剧数十支曲牌，由她一人主唱到底。演来柔中见刚，游刃有余，充分表达了窦娥内心的悲愤不平。1961年9月在上海艺术剧场公演时，又得到上海观众及文艺界的重视和好评。《文汇报》、《新民晚报》发表了赵景深、中原、华传浩等的评论文章。上海电视台并录像转播。

《窦娥冤》原杂剧本，有明万历十六年（1588）陈与郊《古名家杂剧》本，万历四十四年《元曲选》本和中华人民共和国成立后1958年出版的《关汉卿戏曲集》本。后两种流传较广。曲谱保存于江苏省昆剧院（南京）和江苏省苏昆剧团（苏州）。

摔玉请罪 京剧传统剧目。欧阳予倩早期创作的“红楼戏”之一。取材于《红楼梦》二十九回、三十回的部分内容。写贾母带众人在清虚观看戏，张道士为贾宝玉提亲，勾起了林黛玉的心病。宝玉也因提亲之事，心中不快，更担心黛玉会因此误解，特到潇湘馆看望。二人各自心中都爱着对方，又不便明言，只好以假言试探，反而发生误会，竟至口角。宝玉

要砸通灵宝玉，黛玉一急之下，又剪掉亲手绣在玉上的穗子。事过之后，宝黛二人互相思念，宝玉终于再到潇湘馆赔礼，二人重归于好。

此剧以刻画人物细腻见长，如黛玉出场，唱四句〔西皮慢板〕，接念白，表露黛玉的个性和心情。又如第二场，一个在潇湘馆临风洒泪，一个于怡红院长吁短叹，把“人居两处，情发一心”的内心刻画得精微细致。民国八年（1919）欧阳予倩曾将此剧作为南通伶工学社的教材，传授给葛次江、顾曼庄、戴衍万等，演出效果甚佳。民国三十二年葛次江又在石港良友剧社排演，自饰贾宝玉，杨谷中饰林黛玉，成为当时抗日民主根据地最受欢迎的剧目之一。翌年参加里河班在石港的赛戏演出。1963 年杨谷中移植为越剧本。京剧原本与越剧移植本均毁于 1967 年。

蔡金莲告状　　淮剧传统剧目。又名《蔡金莲》。曹耀南整理。此剧系淮剧传统剧目“九莲十三英”之一。写马洪为报王鼎臣救命之恩，将女儿姣鸾许给王家次子文虎。后因王家遭灾，家道衰落。马洪忘恩负义，阴谋暗杀王文虎未遂，又借拐逃偷盗之罪陷害。蔡金莲仗义为小叔伸冤，上告于西淮王府。巧逢西淮王正是分离九年之久的丈夫王文勇，于是冤案昭雪，夫妻团圆。

1956 年江苏省淮剧团上演。导演吴寄尘。音乐设计戴玉升、李步才。舞台美术设计乐民。方素珍饰蔡金莲，唱腔圆润，声情并茂，1957 年，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会。1959 年，剧本收入《中国地方戏曲集成・江苏省卷》。现仍为盐阜、淮阴地区淮剧团常演的传统剧目之一。

碧血扬州　　扬剧剧目。编剧石来鸿。写南宋末年，元兵攻陷临安，押谢太后及幼主北上。途经瓜洲，两淮制置使李庭芝率兵救驾。敌首领阿术绑李妻于扬子桥头，令太后下诏劝降，威逼退兵。并遣李庭芝的堂弟李虎去扬州游说。李庭芝义无反顾，严加驳斥，焚诏斩弟。后因制置副使朱焕投敌，扬州城破，李庭芝威武不屈，壮烈殉国。

1957 年 5 月江苏省扬剧团首演于南京。蒋剑奎导演。杭麟童饰李庭芝，王秀兰饰太后，任桂香饰李妻，周小培饰李虎，蒋剑奎饰阿术，金少楼饰朱焕。剧本发表于 1958 年《剧本》月刊第十期。同年，江苏文艺出版社出版。1959 年，收入《中国地方戏曲集成・江苏省卷》。并曾被京、粤、潮、越、豫、锡、柳琴等剧种移植上演。



翠竹青山　　京剧剧目。编剧朱秋华。根据小说《山道弯弯》改编。写农村青年妇女金竹的丈夫云山，在一次意外事故中因公殉职。金竹考虑到小叔青山的前途和幸福，毅然让青山替她去矿上顶职，自

己却带着女儿欢欢省吃俭用，并尽力促成青山和凤玉的婚事。青山对凤玉一味追求金钱的庸俗恋爱观非常反感，而认为嫂嫂是心目中最可爱的人。在一个大风雨之夜，他终于向金竹倾吐了爱情。金竹虽然也默默地爱着青山，但她克制自己的感情，拒绝了青山的求爱。后来，青山为抢救集体财产而摔伤，凤玉抛弃了青山，金竹带着欢欢与青山真情地结合。

1982年连云港市京剧团首演。艺术指导刘静杰。导演王素芳。音乐设计刘伟。舞台美术设计周德才。许蓓蓓饰金竹，盖振华饰青山，周敏饰凤玉，王振奎饰秃二叔。同年11月参加江苏省1982年新剧目(第二轮)调演，《新华日报》等报刊载文评介。

鲛绡记·写状　昆剧传统剧目。明沈鲸撰。写南宋临安刺史魏从道之子必简，与沈必贵之女琼英，以鲛帕为礼，互订姻盟，因遭富豪刘均玉诬陷而被问罪。后必简因破兀术而超擢大将，终与琼英重会。昆剧常演者有《写状》、《别狱》、《监绑》、《草相》诸折。明苏州大学士申时行家乐擅演此剧，故有“申鲛绡”之称。



《写状》为原本第十折《谋害》。写刘均玉为儿求婚不成，乞恶讼师贾主文写状告沈赖婚。贾佯作不允，索得银子后为刘出谋，诬告魏、沈谋刺秦桧。

原传奇本共三十折。有清顺治沈仁甫抄本、梅兰芳藏红格抄本、前孔德学校图书馆藏抄本，1954年《古本戏曲丛刊初集》据顺治沈氏抄本影印。演出本仅《写状》、《别狱》、《监绑》、《草相》四折，俱载《增辑六也曲谱》。清乾隆间扬州大洪班之副脚绰号“恶软”者，饰《写状》贾主文以冷胜，称绝技。清末苏州大雅班姜善珍演同一角色，也极著名。姜授王传淞，王得其神似，为王之代表作之一。王传淞传授范继信、王继南，现为常演剧目，评价甚高。

樊梨花点兵　淮海戏传统剧目。原名《樊梨花》、《二反》、《北平关》。阮立林(执笔)、吴颖、谷广发整理。写唐代女将樊梨花，因功受封为宁侯，位高于其夫薛丁山。丁山不服，借故休妻。二人各守边关，不相往来。番将苏海获悉，乘机进犯。丁山阵前中箭负伤，军情危急。其母柳迎春奉旨向樊梨花求援，梨花以国事为重，出兵解危，又为丁山医治箭伤。丁山愧悔赔情，夫妻和好，同心协力，大败番兵。

1957年，江苏省淮海剧团上演。导演温士奇、谷广发。陈玉梅饰樊梨花，王保华饰薛丁山，刘长珍饰柳迎春，杨云贞饰薛金莲，杨云发饰姜须，刘会成饰苏海。1958年，参加江苏省第二届戏曲观摩演出大会。该剧为淮海戏代表剧目之一，其中《点兵》一折，樊梨花的大段唱腔旋律优美，节奏明快，富有地方特色。剧本收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。

瞎子算命　扬剧传统剧目。又名《王瞎子算命》。鲍春来、陈立祥、张震群(执笔)整理。题材源于扬州清曲。写少女曾姑娘，思虑日后终身依托，适逢算命先生王瞎子路过，邀

其为己推算婚事。王瞎子套其心曲，故弄玄虚，鼓舌如簧，使曾姑娘信其胡言。



此剧约于三十年代，搬上扬剧舞台。1954年，鲍春来整理。1956年，鲍与以上作者再次整理，南京市扬剧团首演。导演张丹忱。音乐设计张国基。陈立祥饰王瞎子，韦荫华饰曾姑娘。1957年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会。1959年9月，经徐子权、宋衡之再次加工，赴京汇报演出。以其浓烈的地方特色、生动的人物形象和富于生活气息的戏剧语言，受到好评。

醉归　苏剧传统剧目。题材源于清李玉《占花魁》传奇。写卖油郎秦钟在西湖塘邂逅名妓花魁，十分爱慕，节俭一年，积纹银十两夜访留春院。适逢花魁醉归，误以秦为纨袴子弟，竟自醉卧。秦在侧侍候。夜半，花魁呕吐，秦恐脏锦被，急卸自己衣衫受吐。花魁既醒，深感秦钟真诚多情，且知彼此皆属战乱中从汴京飘泊异乡之人，倍感亲切，遂萌托付终身之念。1954年由苏州市民锋苏剧团首演。同年9月参加华东区戏曲观摩演出大会。导演宗青。庄再春饰花魁，蒋玉芳饰秦钟。因唱腔优美，表演细腻，富有苏州地方色彩而受好评。1956年剧本由江苏人民出版社出版。1959年由中国唱片社灌制成全剧唱片。

赞貂蝉　淮剧传统剧目。题材源于徽剧《关公月下斩貂蝉》，并反其意而用之。江曲、河歌整理改编。写关羽羁身曹营，曹操命貂蝉前往侍奉。关羽怒责其丧夫乱伦，拔剑欲斩。貂蝉说明为除董卓而设"连环计"之内情，并责关不应降曹。最后，关羽盛赞貂蝉见识过人，为兴汉功臣，决意带她一同辞曹寻兄，同扶汉室。

此剧系徽班艺人与"三可子"戏班合作时期带来，衍变为淮剧剧目。陈为翰、耿一飞等均曾演唱此剧。1959年江苏省淮剧团上演。导演河歌。艺术指导徐子权。音乐设计江苏省淮剧团音乐组。张云良饰关羽，朱菁华饰貂蝉。在演员表演、音乐设计等方面，采用"三可子"时期的关羽背身出场与"清江谱"等表演程式及锣鼓伴奏，发扬淮剧传统特色，乡土气息浓厚。江苏人民广播电台录音。1960年，全剧由中国唱片社灌制唱片。

燕子笺·狗洞　昆剧传统剧目。明末阮大铖撰。全剧计四十二折。《狗洞》(即《奸遁》)是其中一折，写鲜于佶因剽窃霍生试卷，得中状元。郦尚书命他复试，交了白卷，只得从狗洞逃走。朝廷将鲜于佶削职治罪，霍生得以名列榜首。

传奇本今存明刊本、董氏诵芬室《董刊石巢四种》本。1955年《古本戏曲丛刊二集》据明刊本影印。后世常演《写像》、《拾笺》、《狗洞》、《诰圆》四折，而以《狗洞》一折演出最多。演出本皆载《集成曲谱》。《狗洞》经历代艺人加工，减少唱段，加强念白，成为以副行为主的折子戏，常单独演出，脍炙人口。清末民初陆寿卿、姜善珍二人皆擅演。前者稍火爆，后者冷

峻。仙霓社王传淞兼采二人之长，盛演六十年不衰。今有王世瑶、林继凡、朱文元得其传授，仍为昆剧常演剧目。



孽海记·思凡、下山　昆剧传统剧目。出自明代成化年间刊本戏曲选集《风月锦囊》，后经昆剧艺人加工而成。写仙桃庵青年尼姑色空，不堪佛门清规的束缚，下山追求幸福生活，途中与碧桃庵青年和尚本无相遇，他俩处境相同，愿望一致而终于结合。



《思凡》在昆剧中列为“弦索时剧”，内容与《缀白裘》所载相比，有很多删改。是弦索声腔昆剧化的产物。全折由一人演唱始终，旋律优美流畅，身段繁重，是昆剧旦行的本工戏之一。《下山》又名《双下山》、《僧尼会》，系昆丑“五毒戏”之一。

演出本现载于清同治九年(1170)《遏云阁曲谱》石印本及民国二十九年(1940)《与众曲谱》影印本等。同治、光绪年间，昆剧名旦朱莲芬以擅演《思凡》著称。民国年间仙霓社的朱传茗、张传芳，亦各具特色。《下山》为“同光十三绝”中昆剧名丑杨鸣玉的拿手戏之一。仙霓社的华传浩亦擅此剧。今之《思凡》已由朱传茗、张传芳传授张继青、吴继静等。《下山》已由华传浩授姚继荪、朱继勇等。现此二折皆常演。

麒麟阁·激秦、三挡　昆剧传统剧目。系清李玉撰。写隋末群雄起义，秦琼、尉迟恭、程咬金等佐李渊建立唐王朝事。《激秦》、《三挡》是昆剧常演的二折。写秦琼在隋青齐王杨林麾下任虎翼将军。一日，杨林升帐，接济州告急文书称，程咬金等人反牢劫狱，大反山东。杨林轻信贺芳谗言，疑秦琼暗通线索，欲斩之。幸歌姬张紫烟见义勇为，盗获令箭一枚，乔扮差官，连夜赶往秦处，要秦琼持令箭立即逃离潼关。秦不忍连累张，正值犹疑之际，张却乘秦不备，自刎而亡。秦琼逃跑途中，杨林先派上官仪追来，劝阻未成；继遣贺芳带兵拦阻，被秦杀死。秦持令箭，诈出潼关。杨林闻讯，亲自出马，秦奋力抵挡仍不敌，幸程咬金等援救，才反败为胜，同往瓦岗寨起义创业。

《麒麟阁》仅旧抄本流传，《古本戏曲丛刊三集》据以影印。昆剧演出本《激秦》未刊印，有抄本，苏州市戏曲研究室以及浙江艺术学校皆有收藏。《三挡》刊于《集成曲谱》振集第六册。剧中秦琼由老生应行。鸿福班汪双全、仙霓社汪传钤均擅演此戏。今无演者。

昆剧剧目一览表

一、本表所列属昆剧舞台演出剧目,已入本卷剧目条者(四十一条)不再列入。

二、剧本作者,除确知舞台演出本改编者外,均署原传奇、杂剧作者之名。

三、剧目次序依其产生的年代排列。

四、主要收清同治、光绪年间苏州四大昆班(全福、鸿福、大章、大雅)以及二、三十年代"传"字辈演员的常演剧目,并相互对照。凡四大昆班演出、而"传"字辈不演者,折(出)目下用"一"标明;反之,后者演出而前者不演的,则用"·"作标记;无记号的,为两者均演折(出)目。

五、同治、光绪时已辍演,但在早年昆剧舞台上较流行的剧目,亦择要收进。凡"近代常演折目"栏空白者,均属这类剧目。

六、版本栏除简略记载原传奇、杂剧本出处外,亦尽可能注明常演折(出)目的舞台演出本(表中简称"台本")出处,特用如下简称:

古本戏曲丛刊	曲丛
遏云阁曲谱	遏云
霓裳文艺全谱(初集)	霓裳
六也曲谱(初集)	六初
增辑六也曲谱	六也
昆曲粹存(初集)	粹存
昆曲大全	大全
集成曲谱	集成
与众曲谱	与众
昆曲集净	集净
粟庐曲谱	粟庐

剧　名	年代	作者	原出（折）数	近代常演折目	版　本	备　注
马陵道	元	无名氏	四折	孙诈	《元曲选》；台本：《集成》	
不服老	元	杨梓	四折	北诈	《元曲选外编》；台本：《集成》、《集净》	《缀白裘》列入《金貂记》
东窗事犯	元	孔文卿	四折	扫秦	元刊本、《元曲选外编》；台本：《遏云》、《集成》、《粹存》、《与众》	
十面埋伏	元	无名氏		十面	杂剧本已佚；台本：《集成》、《集净》	昆班演出与明沈采《千金记》合而为一。
昊天塔	元	朱凯	四折	五台	《元曲选》、《六十种曲》；台本：《集成》、《集净》	剧中杨五郎由净脚应行，属昆净三折重头和尚戏之一
渔樵记	元	无名氏	四折	逼休　寄信（即寄信相骂）	《元曲选》；台本：《大全》、《六初》	《缀白裘》、《大全》误列入《烂柯山》
牧羊记	元	无名氏（一说马致远）	二十五出	小逼　遣妓　牧羊　望乡	《曲丛初集》；台本：《六也》、《与众》	
莲花宝筏	元	吴昌龄	六本共二十四折	北饯	属杂剧《西天取经》，中国未见传本，唯日本有影印本；台本：《集成》、《与众》、《六也》、《集净》	昆班演出与元杨讷《西游记》合而为一
唐三藏	元	吴昌龄	六本共二十四折		属杂剧《西天取经》，中国未见传本，唯日本有影印本；台本：《集成》、《集净》	乾隆时演出《回回》一折，《缀白裘》误收入《慈悲愿》中
货郎旦	元	无名氏	四折		脉望馆抄校本、《元曲选》；台本：《集成》	早年常演《女弹》一折，同、光以来辍演；现北方昆曲剧院能演此戏
白兔记	元	无名氏	三十三出	赛愿（即闹鸡）养子　送子（即窦送）　出猎　回猎　麻地	《六十种曲》、《曲丛初集》；台本：《六也》、《大全》、《集成》	系宋元南戏。现存刊本，均为明人改本

剧　　名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版　　本	备　　注
杀狗记	元	徐畛	三十六出		《六十种曲》;台本:《集成》刊有"雪救"一折	系元代南戏。全名《杨德贤妇杀狗劝夫》,现存《六十种曲》为明冯梦龙改本。又:元萧德祥有杂剧《王翛然断杀狗劝夫》(一名《杨氏女杀狗劝夫》),故事亦大同小异
两世姻缘	元	乔吉	四折		《古名家杂剧》、《元曲选》;台本:《集成》刊有"离魂"一折	
风云会	元	罗贯中	四折	访普	《古名家杂剧》、《元曲选外编》;台本:《集成》、《与众》、《集净》	昆班演出,与清李玉《风云会·送京》合而为一
西游记(昆班又称慈悲愿)	元	杨讷	六本共二十四折	撇子　认子 胖姑　借扇 思春(即狐思)	元刊本,《元曲选外编》;台本:《集成》、《六也》、《遏云》、《与众》	昆班演出,通常将元吴昌龄《莲花宝筏·北饯》列入《胖姑》前演出;《思春》杨本无此折,姚燮《复道人度曲》题作《俗西游》
金印记	明	苏复之	四十二出	不第　投井 寻夫　刺股 蛋赋　归第 金圆	明万历刊本、《曲丛初集》;部分台本:《六也》、《大全》	
双珠记	明	沈鲸	四十六出	二探　卖子 投渊　天打 中军	《六十种曲》、清康熙盛端卿抄本、梅兰芳藏清抄本、《曲丛初集》;部分台本:《六也》、《集成》、《大全》	
还带记	明	沈采	四十一出	别巾	明刊本,《曲丛初集》;台本未刊,有抄本流传	全福班于1920年6月26日在上海天蟾舞台仍演出此戏,由名副沈斌泉主演
明珠记	明	陆采	四十三出		明万历刊本、《六十种曲》、《曲丛初集》	梁辰鱼颇欣赏此戏,曾为第二十出加过工

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
宝剑记	明	李开先	五十二出	夜奔	明嘉靖原刻本、《曲丛初集》;台本未刊,有抄本流传	剧中林冲一角,按文班昆剧传统,均由老生饰演;二十年代始,"传"字辈形成武戏行当后,才改为武生应行
红拂记	明	张凤翼	三十四出		明万历刊本,《六十种曲》、《曲丛初集》;《纳书楹曲谱》订有"靖渡"一折,《集成》刊有"靖渡"、"私奔"二折台本	明钱谦益称该戏"梨园子弟皆歌之"。又:张屏山有同名传奇,已佚
祝发记	明	张凤翼	二十八折	做亲　败兵 渡江	明万历刊本,《曲丛初集》;台本:《六也》、《集成》、《与众》、《集净》	"渡江"中的达摩由净脚应行,属净三折重头和尚戏之一
虎符记	明	张凤翼	四十出		明万历刊本,《曲丛初集》;苏州市戏曲研究室藏有"劝降"一折手抄台本	
节孝记	明	高濂			此戏未见传本。《曲海总目提要》有剧情梗概,《缀白裘》收有"春店"(无工谱)一折。另有"详梦"、"春店"抄本流传	
邯郸记(又名邯郸梦)	明	汤显祖	三十出	扫花　三醉 番儿　云阳 法场　仙圆	明万历刊本,《六十种曲》、《曲丛初集》;台本:《集成》、《遏云》、《与众》	
南柯记	明	汤显祖	四十四出	花报、瑶台	明万历刊本、《六十种曲》、《曲丛初集》;台本:《集成》、《遏云》、《与众》	
青冢记	明	陈与郊	一折	送昭出塞(又名和番)	《盛明杂剧》,1933年上海晓星书房石印本;台本:载《缀白裘》(无工谱),另有抄本流传	原著题《昭君出塞》,未列杂剧正名;《缀白裘》将其列入《青冢记》

剧　名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版　本	备　注
一种情(一名坠钗记)	明	沈璟	三十一出	冥勘	清康熙抄本、《曲丛初集》;台本:《集成》、《集净》	剧中炳灵公属净脚("七红"之一)主戏。二十年代"传"字辈演出,有时改为俊扮,由作旦应行,挂牌为"女冥勘"
桃符记	明	沈璟	三十出		清康熙抄本,《曲丛初集》	明吕天成《曲品》称该戏"时所盛传"。至清初时,尚能演全本
昙花记	明	屠隆	五十五出		明万历刊本、《六十种曲》、《曲丛三集》	屠隆家班于杭州演出过此戏。后曾传入北京演出
玉合记	明	梅鼎祚	四十出		明万历间刊本、《六十种曲》、《曲丛初集》;《纳书楹曲谱补遗》订有"笺允"、"往边"两出。	该戏由梁辰鱼校订,汤显祖为之题词
双红记	明	更生氏	二十九出	摄盒　击犬 盗绡　青门	明万历刊本、《曲丛二集》;台本:《集成》、《六也》、《集净》、《与众》、《遏云》	"传"字辈演出的《摄盒》已易名为《红线盗盒》,属清河氏改编本
钗钏记	明	月榭主人(一说王玉峰)	三十一出	相约　讲书 落园　讨钗 小审　大审 考试(即观风) 赚钗　释放 挂榜　谒师	清康熙抄本、《曲丛二集》;部分台本:《集成》、《六也》、《大全》	
红梅记	明	周朝俊	三十四出	鬼辩	明刊本、《曲丛初集》;台本:《缀白裘》(无工谱)、《集成》	
惊鸿记	明	吴世美	三十九出	吟诗、脱靴	明万历刊本、《曲丛二集》;台本:《集成》、《霓裳》	《缀白裘》误列为《彩毫记》、"传"字辈演出《吟诗》、《脱靴》时,曾易名为《太白醉酒》;建国后,俞振飞主演此戏,又更名为《太白醉写》

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
彩楼记	明	王錂改编本	二十出	拾柴 泼粥	明万历刊本、清内府抄本、《曲丛二集》;台本:《六初》、《六也》	
东郭记	明	孙仁孺	四十四出	仲子	明万历刊本、《六十种曲》、《曲丛二集》;台本未刊印,有手抄本流传	
钵中莲	明	无名氏	十六出	补缸	玉霜簃藏明万历四十七年抄本、1933年《剧学月刊》第二卷第四期;台本:有抄本流传	
青龙阵(即祥麟现)	明	姚子翼	二十八出	天门产子(即破阵)	清乾隆元年抄本,北京图书馆藏;台本未刊印,有抄本流传	属南昆为数极少的传统昆旦靠把戏。全福班后期名旦尤彩云擅演此戏
八义记	明	徐元	四十一出	劝农 翳桑 评话 闹朝 扑犬 付孤 盗孤 观画	《六十种曲》、《曲丛二集》;台本:《六也》、《大全》、《集净》、《集成》	
翠屏山	明	沈自晋	二十七出	交帐 送礼 酒楼 反诳 杀山	清雍正抄本,《曲丛二集》;部分台本:《六也》	"传"字辈演出时,曾一度挂牌为《石十回》
望湖亭	明	沈自晋	三十五出	照镜	明崇祯原刊本,《曲丛二集》;台本:《集成》	
金锁记	明	叶宪祖初稿 袁于令改定	三十三出	送女 说穷 羊肚 探监 斩娥 天打	清初刊本,《曲丛三集》;部分台本:《六也》、《集成》	"羊肚"中张母由丑脚扮演,属昆丑"五毒戏"之一
南楼传(又台倭袍记、果报录)	明	无名氏		结义 嫖院 听琴 园会 归家 服毒 梦诉 舟诉 私吊 写状 官吊 捉文 庙审 前探 后探(即许探) 斩刁 法场(即游四门)	清抄本,怀宁曹氏旧藏;台本:《大全》选订"听琴"、"园会"、"服毒"、"斩刁"四折,余有抄本流传	

剧　　名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版　　本	备　　注
折桂记	明	纪振伦校订		演全本(主要折目有赏桂、窃婢、楼诉、拷婢、产子、训媳等)	此戏未见传本,《大全》订有"赏桂"、"窃婢"、"拷婢"、"产子"四折,余有抄本流传	晚清昆班名角李莲甫(五旦)、倪锦仙(六旦)、沈寿林(小生)合演此戏,称盛一时。又:清江义田亦有同名传奇,事异
同窗记	明	无名氏		访友(又名梁山伯访友)	此戏未见全本,《缠头百练》收有"访友"一折。台本:有抄本流传	系保留在昆坛上的吹腔戏,主角四九(丑)、银星(六旦),梁山伯、祝英台却是配角
古城记	明	无名氏	二十九出	古城　挡曹	明万历刊本,《曲丛初集》;台本:《集净》	"传"字辈演出"挡曹",已易名"华容道",系向京剧学习的小型昆腔戏,由林树森授
百顺记	明	无名氏		召登　荣归　贺子　三代	清乾隆抄本;台本:《缀白裘》(无工谱),并有抄本流传	旧时宾筵吉席常演此戏
玉麒麟	明	疑夏树芳		赏雪　闹鬼　别家　通奸　戏卢　辞别　路遇　密告　急报　酒楼　擒索　除奸　逼反　收固　相面　进香　摆山　上山　驱燕　归家　公堂　闹衙　法场　点烛　投顺	此戏清《今乐考证》、《曲考》、《曲海目》等均有著录。未见传本。已佚	该戏系"传"字辈向京剧学习的大型昆腔剧目,由林树森、林树棠授
大名府(属玉麒麟后本)				演全本(折目不列)	此戏未见传本	该戏系"传"字辈向京剧学习的大型昆腔剧目,由林树森、林树棠授

续表六

剧　　名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版　　本	备　　注
凤凰山(原系百花记)	明	无名氏		设计　赠剑 点将　斩叭	此戏未见传本,唯明、清戏曲选集均选录有此散出。台本未刊印,有抄本流传。《振飞曲谱》据此改编成《百花赠剑》	该戏系中型吹腔武戏,光绪年间苏州昆班仅演"赠剑"、"点将"两折。1926年昆剧传习所由蒋砚香授。后将首、尾分开,名义上形成了四折戏
四声猿(狂鼓吏)	明	徐渭	一折	骂曹	明刊本,《盛明杂剧》、《曲丛初集》;台本:《集戏》、《遏云》、《与众》	《四声猿》系四剧的合本,其中《狂鼓吏》昆班演出改名《骂曹》
金丸记	明	无名氏			清康熙间抄本,《曲丛初集》;苏州市戏曲研究室藏有"妆盒"一折手抄台本	
白练裙	明	郑之文 吴　兆			此戏未见传本。苏州市戏曲研究室藏有"画兰"一折手抄台本	
投桃记	明	汪廷讷	三十出		明万历间刊本、《曲丛二集》;浙江艺术学校藏有"投挑"、"宸游"、"弄笛"、"湖遇"、"祷月"五折手抄台本	
彩舟记	明	汪廷讷	三十四出		明万历间刊本、《曲丛二集》;浙江省艺术学校藏有"目成"、"濯锦"、"问字"、"诗桃""省音"、"私期"、"幽会"、"庙逅"、"慎出"、"笺答"十折手抄台本	
精忠记	明	姚茂良	三十五出		明万历刊本、《六十种曲》、《曲丛初集》	

续表七

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
冬青记	明	卜世臣				据明吕天成《曲品》记载,此戏在当年中秋夕苏州虎丘千人石上演出时,“观者万人,多泣下者”。
葛衣记	明	顾大典	二十七出		有旧抄本,梅兰芳原藏。《缀白裘》收有“走雪”(无工谱)一折;《纳书楹曲谱》订有“嘲笑”一折	清初尚能演出全本。后常演“走雪”、“嘲笑”两折子戏
春灯谜(一名十错认)	明	阮大铖	三十九出		明刊本、《重刊石巢四种》本、《曲丛二集》;《纳书楹曲谱》订有“游街”一折	该戏在早年昆剧舞台上颇流行
衣珠记	明	无名氏	二十七出	折梅 坠冰 私嘱 园会 赠银 饥荒 请粮 放粮 衙叙 珠圆	《曲丛三集》;其部分台本:《大全》、《六也》	
西楼记	明	袁于令	四十出	督课 歌伎 楼会 拆书 空泊 玩笺 错梦 痴池 侠试 赠马	《六十种曲》、《曲丛二集》;部分台本:《集成》、《大全》、《与众》、《六也》、《粟庐》、《遏云》	
疗妒羹	明	吴炳	三十二出	题曲	明崇祯刊本、《曲丛三集》;台本:《集成》、《六也》、《遏云》、《粟庐》	为清乾隆时苏州集秀班名旦金德辉的拿手杰作。李斗称誉他演此戏如“春蚕欲死”
雁翎甲(一名偷甲记)	清	秋堂和尚	三十六出	盗甲	清初刊本;台本:《与众》	剧中时迁由丑脚应行,为昆丑“五毒戏”之一
盘陀山	清	无名氏			有《环翠堂十五种曲》抄本,巴黎国家图书馆藏有抄本;台本:《缀白裘》收有“拜香”(无工谱)一折	

续表八

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
一捧雪	清	李玉	三十出	赏梅　卖画 饯别　路遇 豪宴　票本 说杯　送杯 报升　露杯 报杯　搜杯 遣将　追杯 换监　代戮 验头　审头 刺汤　祭姬 边信　坟遇 衙叙(即入塞) 杯圆	明崇祯刊本、《曲丛三集》;台本:《大全》、《集成》,部分未刊印,有抄本流传	李玉是明末清初人物,其《一、人、永占》四戏,均刊于崇祯年间。但他大部分传奇均是入清后创作的,故本表亦按通常做法,将其列入清代。"传"字辈共演十九折,分前、后本。并非师授,是自排、串演的
人兽关	清	李玉	三十三出	演官　幻骗 恶梦	明崇祯刊本、《曲丛三集》;台本:《集成》、《六也》、《集净》	
永团圆	清	李玉	三十二出	奸叙　设计 请酒　会畔 逼离　赚契 击鼓　宾馆 纳银　计代 堂配	明崇祯刊本、《曲丛三集》;台本:《集成》、《六也》,部分未刊印,有抄本流传	
占花魁	清	李玉	二十八出	劝妆　湖楼 受吐　雪塘 串戏　独占	明崇祯刊本、《曲丛三集》;部分台本:《集成》、《六也》、《与众》	
万里圆(一名万里缘)	清	李玉	二十六出	打差(又名打陈差)	《曲丛三集》;台本:《缀白裘》(无工谱),另有抄本流传	
洛阳桥	清	一说李玉	下海		原传奇本已佚,仅有工谱抄本"神议"、"戏女"、"下海"诸出,藏上海图书馆。苏州市戏曲研究室亦藏有"下海"抄本	清光绪六年正月间苏州昆班曾在沪作为灯彩戏演出全本,折目不详。"下海"常作折子戏单独演出
万民安	清	李玉			原传奇本已佚。《曲海总目提要》有剧情梗概	
醉菩提	清	张大复	三十出	伏虎　醒妓 当酒　嗔救 佛圆	《曲丛三集》;台本:《集成》、《与众》、《霓裳》	

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
天下乐	清	张大复		嫁妹	全本传奇已佚，仅存《嫁妹》一出。《曲海总目提要》有全剧梗概；其台本:《集净》	
翡翠园	清	朱素臣	二十六出	预谋 报房 拜年 谏父 封房 副审 自投 盗令 切脚 吊监 恩放 杀舟 游街	王国维手书抄本、《曲丛三集》；其部分台本:《大全》、《六也》	
十五贯(一名双熊梦)	清	朱素臣	二十六出	义全 别弟 邻疑 得环 催花 饼毒 陷辟 商赠 归家 杀尤 皋桥 审问 朝审 宿庙(即宿山) 男监 女监 判斩(即批斩) 见都 踏勘 访鼠 测字 义诉 审豁 谒师 拜香 刺绣 订婚 双圆	《曲丛三集》；部分台本:《大全》、《六也》、《集成》	清光绪十六年九月初二、初三，苏州昆班在上海三雅园演出前、后本《十五贯》，折目最为齐全。“传”字辈演出，从“商赠”起，至“审豁”止(十四折)，即挂牌为《全本十五贯》。“男监”、“判斩”、“见都”、“访鼠”、“测字”常作为折子戏演出。建国后，浙江省昆苏剧团对此戏进行改编演出，获得了显著成就，成为“一出戏救活了一个剧种”的典范
乾坤啸	清	朱佐朝	二十八出	密报	《曲丛三集》；台本未刊，有抄本流传	全福班后期名副沈斌泉擅演此戏
九莲灯	清	朱佐朝	存上卷十六出	火判 指路 闯界 求灯	仅存原梅氏缀玉轩藏残抄本(上卷)十六出，《曲丛五集》据此影印；台本:《集净》、《六也》	这是一出跌扑戏。属副末(饰富奴)的主戏；“闯界”中的判官(老外扮)，开阴阳脸，半边脸黑，半边脸白，相当特殊

续表十

剧　名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版　本	备　注
蝴蝶梦	清	一说严铸		叹骷　扇坟 归家　收扇 脱壳　访师 吊奠　说亲 回话　成亲 劈棺	《曲海总目提要》有剧情梗概；台本：《缀白裘》(无工谱)、《六也》、《集成》、《大全》	“说亲”、“回话”、“劈棺”常作折子戏演出。明谢弘仪有同名传奇，但情节有所不同
风筝误	清	李渔	三十出	惊丑　前亲 (即婚闹) 逼婚　后亲 (即诧美) 茶圆	清初《笠翁十种曲》原刻本，后有多种翻印本流传。1982年《中国十大古典喜剧集》；台本：《集成》、《六也》、《大全》	
玉搔头(一名万年欢)	清	李渔	二十九出	前集：呼嵩 奸图　问路 讯玉　缔盟 讲武　得变 助战　拾愁 抗节　分任 微行　出关 箴闟　养兵 愁变　议战 赠玉　情试 飞舸　后集： (折目不详)	清初《笠翁十种曲》原刻本，后有多种翻印本流传	此戏并非师授，由顾传澜按原著整理，“传”字辈自行开排，初分前、后集，后又改为上、中、下三集演出，一度曾易名《正德游龙传》
奈何天	清	李渔	三十出	家门　边警 祭旌　虑婚 忧嫁　惊丑 隐妒　逃禅 媒欺　倩优 误相　助边 醉卺　焚券 议论　软诓 狡脱　分扰 起兵　攒羊 雪战　计擒 改图　逼嫁 调美　巧布 患掳　遇战 计左　筹响 密筹　假降 斩寇　师捷 锡祺　易形 夥醋　弁封 语圆	清初《笠翁十种曲》原刻本，后有多种翻印本问世；台本：除《大全》刊有“忧嫁”、“逃禅”、“误相”、“醉卺”四折外，余大多有抄本流传	清光绪十六年九月，苏州昆班在上海三雅园演出过上本《奈何天》。“传”字辈演出此戏，并非师授，由顾传澜按原著整理，自行开排，初分前、后集，后又改为上、中、下三集演出

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
蜃中楼	清	李渔	三十出		清初《笠翁十种曲》原刻本,后有多种翻印本问世;《大全》刊有"所卜"、"训女"、"结蜃"、"双订"四折台本	此戏在早年昆剧舞台上经常演出,后被一些地方戏改编上演,流传很广
钧天乐	清	尤侗	三十二出		清《西堂乐府六种》本;台本:《集成》刊有"诉庙"一折	尤侗家班曾演出过此戏。剧中"哭庙"(即诉庙)、"送穷"最脍炙人口
秣陵春	清	吴伟业	四十一出		振古斋刊本、暖红室刊本、《曲丛二集》;浙江省艺术学校藏有"揽镜"、"镜影"、"思镜"等十一折手抄台本	该戏当时在昆剧舞台上流行颇广
琥珀匙	清	叶稚斐	二十八出		《曲丛三集》	其中"山盟"、"立关"两出,清代中叶昆班常演,《纳书楹曲谱》订有此两戏的曲谱
桃花扇	清	孔尚任	四十出		兰雪堂刊本,暖红室刊本。1958年王季思、苏寰中《桃花扇》校注本;《大全》刊有"访翠"、"寄扇"、"题画"三折台本。另有部分未刊印抄本流传	该戏于清康熙年间曾一度轰动剧坛,但后来即逐渐绝迹舞台,几乎成为案头剧。仅在道、咸年间,北京偶而演出过"访翠"、"寄扇"两折
长生殿	清	洪升	五十出	定情 赐盒 酒楼(即疑谶) 絮阁 鹊桥 密誓 惊变 埋玉 闻铃 迎像 哭像 弹词	清康熙间原刻本、暖红室重刊本、1958年徐朔方校注本、1982年被收入《中国十大古典悲剧集》;台本:《遏云》、《集成》、《与众》,并有载戏五十二折的《长生殿曲谱》传世	作者历时十二年,三易其稿始成。从康熙四十四年刚刚脱稿,就使得"酒社歌楼非此曲不奏",堪称清代最脍炙人口的名剧,在昆坛上屡演不衰,不少折子戏,至今仍成为南、北昆剧院(团)的保留剧目

剧　　名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版　　本	备　　注
满床笏(一名十醋记)	清	范希哲	三十六出	郊射　龚寿 七夕　纳妾 跪门　卸甲 封王　笏圆	清初刻本;台本:《集成》、《大全》、《六也》、《霓裳》	
虎囊弹	清	丘园	存六出	山亭(即山门)	清升平署《忠义璇图》残本二十出中十四至十九出即《虎囊弹》;台本:《集成》、《与众》、《集净》	
党人碑	清	丘园	二十八出	请师　拜帅	《曲丛三集》;台本:《六也》、《霓裳》,另有未刊印抄本流传	
梅花簪(一名赛荆钗)	清	张坚	四十出	抢亲　闻嫁 遣刺　舟误	清乾隆《玉燕堂四种曲》;台本:《大全》刊此四折,苏州市戏曲研究室藏有三十六折未刊印抄本	据清吴禹洛作序称,此剧本刚脱,即被伶人购去,易名《赛荆钗》搬演。1938年"传"字辈按《昆曲大全》所刊曲本自排、串演此四折,演出次数不多
十字坡	清	唐英	一出	打店(又名武松打虎)	清《古柏堂传奇》、《灯月闲情》刻本;台本未刊印,有抄本流传	该戏系"传"字辈向京剧学习的小型吹腔武戏,由林树棠授
三元报	清	唐英	四折		清《古柏堂五种》、《灯月闲情》刻本;苏州市戏曲研究室藏有"断机教子"一折手抄台本	早年昆剧舞台上,"断机教子"一折流传较广,直至清嘉庆二年,在北京仍常演出此戏
面缸笑	清	唐英	四折	打面缸	清《古柏堂传奇》刻本;台本:《缀白裘》(无工谱)	原系《面缸笑》杂剧,清乾隆时昆班演出即易名为《打面缸》;《缀白裘》列为梆子腔
吟风阁(寇莱公思亲罢宴)	清	杨潮观	一折	罢宴	清乾隆《吟风阁杂剧》原刻本;台本:《集成》	《吟风阁杂剧》共汇集三十二个短剧(每剧均为一折),"罢宴"是其中之一,属昆班老旦的主戏

剧名	年代	作者	原出（折）数	近代常演折目	版本	备注
四弦秋	清	蒋士铨	四折	送客	清嘉庆原刻本、《藏园九种曲》；台本：《集成》	“传”字辈演出，曾一度易名为“江上琵琶”，由丁兰荪授
雪中人	清	蒋士铨	十六出		清《藏园九种曲》刊本；浙江省艺术学校藏有“赏梅”、“眠雪”、“狮梦”三折手抄台本	
铁冠图	清	无名氏		询图 探山 借饷 营哄 捉闯 对刀 步战 拜恳 别母 乱箭 撞钟 分宫 守门 杀监 煤山（即归位） 刺虎 夜乐	此戏未见著录。《曲海总目提要》有剧情梗概。台本：《粹存》刊有十八折	
双冠诰	清	陈二白	二十八出	做鞋 夜课 前借 后借 舟讶 三见 荣归 诰圆	《曲丛三集》；台本：《六也》、《大全》	
白罗衫	清	无名氏	二十八出	揽傢 设计 杀舟 捞救 贺喜 井遇 游园 看状 详梦 报冤 杀盗（即杀能）	清内府抄本、《曲丛三集》；台本：《大全》、《集成》、《六也》，另有未刊印抄本流传	与明周继鲁《合衫记》、清刘方《罗衫合》等传奇，题材相同。“传”字辈演出的“揽傢”等前四折，并无师授，是自排、串演的
文星榜	清	沈起凤	三十二出		清乾隆间古香林原刻本；台本：《大全》收有“怜才”、“露情”、“戏泄”、“失帕”四折	
伏虎韬	清	沈起凤	二十九出		清乾隆间古香林原刻本；台本：《大全》载有“乔逼”、“卖身”、“选妾”、“伏吼”四折，浙江省艺术学校藏有未刊印手抄本二十六折	

续表十四

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
茂陵弦	清	黄燮清	二十四出		清《倚晴楼七种曲》重刊本。台本:《集成》刊有"买赋"一折	早年昆剧舞台上,"买赋"常作为折子戏演出,较流行
修箫谱	清	舒位	四折	拥髻、访星	清道光间刊本;台本:《集成》刊有"拥髻"、"访星"两个独立的折子戏	全称《瓶笙馆修箫谱》,由四折独立的折子戏组成
后寻亲记	清	姚子懿	三十九出	后索(即后索债) 后金山	怀宁曹氏藏抄本;台本:《缀白裘》选刊"后索债"、"后府场"、"后金山"(无工谱)三出;"后索"、"后金山"另有抄本流传	昆班演出时,与明王錂改编本《寻亲记》合而为一
一文钱(一名两生天)	清	无名氏		烧香 罗梦	此戏未见传本;台本:《与众》、《六也》	与明徐复祚《一文钱》杂剧无关
昆山记	清	无名氏	九出	磨房 报喜 赴任 学堂 小考 归家 大考 父子会 团圆	此戏未见著录。有二十年代"传"字辈演出油印本,藏苏州市戏曲研究室	该戏原系全福班演出本,来源于绍兴昆弋武班,1928年初,"传"字辈据陆寿卿口述整理而成
四节记	清	无名氏		嫖院(全称贾志诚嫖院)	此戏未见著录。《缀白救》收"嫖院"(无工谱)一折	脚本出自艺人之手,非属明沈采《四节记》传奇
红楼梦	清			演全本(折目不详)		清光绪十五年九月,昆旦小桂林、徐小金宝曾于上海新丹桂茶园排演《全本红楼梦》,因《红楼梦》曲谱有多种,未知折目,无法断定演的何种本子
双玉燕	清	无名氏		询闺 乔行 泄追 巧遇	此戏未见著录。台本:《大全》	
红菱艳	清	无名氏		小本戏(折目不详)	此戏未见著录。《大全》刊有"劣抗"、"采菱"、"私托"、"庵嫡"四折台本	光绪年间,周凤林常演此戏

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
西川图	清	无名氏		三闯 败惇 交令 负荆	传奇本已佚。《曲海总目提要》有剧情梗概台本:《缀白裘》刊有"负荆"(无工谱)一折,列入《三国志》中。《交印》有抄本流传,余三折见《六也》、《集净》	
吉庆图	清	无名氏		扯本 醉监	此戏未见传本。《曲海总目提要》有剧情梗概;台本:《集成》、《粹存》、《六初》	晚清昆剧名小生沈寿林擅演此戏。清初朱佐朝亦有《吉庆图》传奇,事异
还金镯	清	无名氏		哭魁(即诉魁)	此戏未见著录,无传本;台本:《六也》	
天缘合(俗称王老虎抢亲)	清	无名氏		试灯 乔扮 观灯 伴娇	此戏未见著录,《大全》收有此四折台本	"传"字辈已将这四折整理入《三笑姻缘》中演出
呆中福	清	无名氏	十六出	巧遇 龙舟 作伐 相亲 央友 代替 前洞房(即洞房) 得银 前还银 媚辱 达旦 闹房 刁谋 后还银 自陈 三洞房	此戏未见著录。有小小吾亭抄本流传;《大全》刊有"作伐"、"代替"、"洞房"、"达旦"四折台本	"传"字辈初演十三折,后常从"作伐"起,"三洞房"止,演十一折(有时分前后本)。其中"达旦"(又称"秉烛达旦")一折,常作为折子戏演出
芙蓉岭(一名岳云招亲)	清	无名氏		情战 允亲	此戏未见印本。苏州市戏曲研究室藏有"情战"、"允亲"二折手抄台本	该戏系"传"字辈向京剧学习的中型昆腔武戏,由林树棠授
贩马记(一名奇双会)	清	无名氏		哭监 写状 三拉 团圆	清升平署抄本,现藏故宫博物院图书馆。1942年扫叶山房石印本、1982年《振飞曲谱》铅印本	该戏系中型吹腔剧目,清光绪八年在沪演出时,由名昆旦邱阿增主演。"传"字辈由蒋砚香授,属顾传玠、朱传茗的拿手戏

剧　名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版　本	备　注
火云洞	清	无名氏		兴妖　演阵 上路　诱僧 火困　请魔 幻魔　遇龙 龙战　斗法 遣戒　赚拾 露机　求救 收婴　皈依	清升平署抄本，现藏故宫博物院图书馆	该戏属灯彩戏，演出不多
混天球	清	无名氏		演全本 （折目不详）	怀宁曹氏旧藏抄本	清光绪元年九月二十三夜，全福、大雅两昆班曾在上海三雅园合作演出此剧
安天会	清	张照	六出	偷桃　盗丹 闹阙　布阵 擒猴　炼丹	该戏出自清宫廷大戏《升平宝筏》头本第十五至二十出，有升平署抄本；部分台本有抄本流传	属昆腔武戏。清光绪十五年七月初一在上海天仙茶园演出的“全昆”戏目中有此六折。“传”字辈由林树棠授，演出“偷桃”、“盗丹”、“擒猴”三折，即称《全本安天会》，由汪传钤饰孙悟空，后又易名为《孙悟空大闹天宫》，极受观众欢迎
文武香球		清	无名氏	山会　赴试 夺魁　狐媚 引见　演法 擒宝　夺宝 绣球　边报 营会　斗法 殄妖　结拜 赐婚　球圆等	此戏未见传本，已佚	昆班演出此戏甚早，至同治年间，已极风行。后周凤林在上海天仙茶园主演该戏时，曾排至十一本
描金凤	清	无名氏		扫雪　投井 遇翠　赠凤 暖锅为媒 醉归　拖脚 追钱　赖婚 代嫁　成亲 分别等	此戏未见传本，已佚	清光绪二十四年八月十三日，周凤林、姜善珍等合演《正本描金凤》；“传”字辈演出该戏，由陆寿卿授，亦演全本。

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
双珠凤	清	无名氏		游园 拾凤 卖身 投靠 祝寿 赏荷 送花 楼会 赠凤 受计 详梦 来唱等	此戏未见传本,已佚	该戏后来周凤林亦常演,唯易名为《并蒂莲》,有时分头、二本。其中"来唱"一折,曾作为折子戏演出
雷峰塔(谷称白蛇传)	清	陈嘉言改编本	三十六出	收青 游湖 借伞 盗库 赠银 卖符 吊打 赏端阳 雄黄山 盗仙草 煎草 烧香 水斗 断桥 合钵等	清抄本,即当时的"梨园演出本"。《大全》、《六也》、《集成》收有"游湖"、"借伞"等八折,余大多有手抄本流传	清光绪二十四年五月,昆旦周凤林在上海丹桂茶园主演过全本《白蛇传》,折目不详
三笑姻缘(一名笑笑笑)	清	陈嘉言		演全本 (折目不详)	脚本未刊印,有清抄本流传。苏州市戏曲研究室藏有全本(十七折)手抄台本	此戏清光绪年间周凤林、周钊泉常在上海丹桂茶园演出;如仅演其中"送饭"、"夺食"、"亭会"、"三错"四折,则称《桂花亭》;"传"字辈演员在传习所、新乐府阶段也常演这四折,由沈月泉传授,属周传瑛,张传芳的拿手戏

剧名	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
三笑姻缘	顾传澜编排、整理本	二十三出	游山遇秋 追舟央韩 卖身投靠 堂会遇眷 学堂见丑 送饭夺食 亭会三错 访主闹祝 写对评理 试演花灯 乔妆改扮 观灯抢美 伴姣露情 夭合美缘 下降请道 议醮赴斋 付臬探亲 代文画观 秋谑传信 嘱托舟遇 参相设计 送点秋香 成亲洞房	顾编排、整理本未见传本,已佚	该戏由顾传澜据昆剧传统演出本《三笑姻缘》、《天缘合》等剧的部分折子,并吸收文明戏脚本部分情节编排而成。初分四本,后逐渐形成上、中、下三集演出,属仙霓社较卖座的剧目之一

续表十八

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
湘真阁	近代	吴梅	四折	花宴 设计 阁谇 压惊	1927年苏州利苏印书社石印本、1933年《霜崖三剧》木刻本，另有抄本流传	1927年初，吴梅亲自谱曲，并指导昆剧传习所学生排演此剧
开场与散出				天官赐福(简称赐福、大赐福)	台本:《缀白裘》(无工谱)、《遏云》、《六也》、《与众》	
				财源辐辏(简称辐辏)	台本:《六也》	
				加官进爵(即跳加官)	台本:《缀白裘》(无工谱)	1920年6月26日全福、大章、大雅昆班，于上海天蟾舞台联合演出过此剧
				招财进宝(即跳财神》	台本，《缀白裘》(无工谱)	1920年6月26日全福、大章、大雅昆班，于上海天蟾舞台联合演出过此剧
				财运合(又名抢和尚)		此戏作为灯彩戏演出
				财星照	王国维曾藏有写样待刻本	演出时分头、二本
				财运福		此戏属灯戏
				神仙乐		属灯戏。清光绪元年八月二十六日大雅、全福两班于上海三雅园合演过此戏
				借靴(又名张三借靴)	《太古传宗》记有曲谱，无宾白;《缀白裘》载有剧本，无曲谱;《昆剧表演一得》载有身段;苏州市戏曲研究室藏有手抄台本	《缀白裘》列为高腔
				磨斧	台本未利，有抄本流传	

续表十九

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
开场与散出				拾金(又名拾黄金)	台本:《与众》	属昆丑独脚戏
				花鼓(又名凤阳花鼓)	台本:《缀白裘》(无工谱),另有抄本流传	《缀白裘》题为“梆子腔”。此戏身段繁多,后来成为昆旦学员的开蒙戏
				打斋饭		
				荡湖船(一名游虎丘)		
				卖甲鱼		
				挑车		
				闹海		
				探庄 射灯		
				蜈蚣岭		该戏系“传”字辈向京剧学习的小型吹腔武戏,由夏月恒授
				状元印(又名常遇春反武场)		该戏系“传”字辈向京剧学习的小型昆腔武戏,由林树森、林树棠授
				雅观楼(又名活捉孟觉海)		该戏系“传”字辈向京剧学习的小型昆腔武戏,由蒋砚香授
				割发代首(又名战宛城)		该戏系“传”字辈向京剧学习的中型昆腔武戏,由林树森、王益芳、林树棠授
				乾元山(又名乾坤圈)		该戏系“传”字辈向京剧学习的小型昆腔武戏,由林树棠授
				快活林		该戏系“传”字辈向京剧学习的小型吹腔武戏,由王益芳授

剧名	年代	作者	原出(折)数	近代常演折目	版本	备注
开场与散出				黑松林		该戏系"传"字辈向京剧学习的小型武戏,由王洪授
				三岔口		该戏系"传"字辈向京剧学习的小型武戏,由林树棠授
				祥梅寺		该戏系"传"字辈向京剧学习的小型吹腔戏,由王洪授
				盗皇坟		该戏系"传"字辈向京剧学习的小型吹腔武戏,由王洪授
				偷 鸡	台本:《缀白裘》(无工谱)	《缀白裘》列为"梆子腔"。该戏系"传"字辈向京剧学习的小型吹腔武戏,由王洪授
				顶 砖		该戏系"传"字辈向京剧学习的小型吹腔戏,由王洪授
				打扛子		该戏系"传"字辈向京剧学习的小型吹腔戏,由王洪授
				小放牛(一名杏花村)		该戏系"传"字辈向京剧学习的小丑、小旦对子戏,由王洪授
				王小二过年		该戏系"传"字辈向京剧学习的小型丑脚戏,由王洪授
				滚灯(一名滚红灯)		该戏系"传"字辈向京剧学习的小型吹腔戏,由王洪授

音　　乐

声腔与腔调

江苏省的戏曲剧种，其声腔与腔调有如下九种：昆山腔、高腔、梆子腔、滩簧调、拉魂腔、明清俗曲、嘟当调、民间歌舞诸腔调和古傩腔。其中属于高腔声腔的高淳阳腔目连戏、高淳高腔及属于民间歌舞诸腔调的丁丁腔、淮红戏等四个戏曲剧种，目前已没有专业剧团。

昆山腔：元末明初形成于江苏昆山。唱腔的音乐结构为曲牌联套体，由数量众多的南曲和北曲组联而成。曲词是长短句的韵文，有散曲，亦有剧曲。曲调的结构与曲词常相统一。每一曲牌都有一支有首有尾、各自成章的歌曲，并常按一定规律组合成套。

高腔：江苏省属于高腔声腔的剧种，有高淳阳腔目连戏和高淳高腔。虽然两个剧种唱腔音乐结构形式都是曲牌联套体，两个剧种都用高淳方言演唱，所唱曲牌亦有部分同名，但两者剧种风格却各有特点。阳腔目连戏唱腔曲牌，除有〔驻云飞〕、〔新水令〕、〔红衲袄〕、〔锁南枝〕、〔四朝元〕、〔刮鼓令〕等长短句类曲牌外，尚有齐言体的〔诗求板〕类曲牌五种，及唢呐伴奏的曲牌〔忆秦娥〕、〔菊花新〕等。前二类曲牌大多采用“锣鼓助节、泛用花锤”的伴奏方式，和“一人启齿，众口相帮”的领唱与和唱的演唱形式。高淳高腔的唱腔，虽然亦有〔驻云飞〕、〔江头金桂〕及〔诗求板〕等类曲牌，并且也用“锣鼓助节、领唱帮腔”的伴奏及演唱形式，但与阳腔目连戏比较，唱腔和锣鼓均有区别，其唱腔结构及领和句数、所唱剧目，也都不同。

梆子腔：江苏只有流行于徐州地区的江苏梆子属于梆子腔声腔。其唱腔结构为板式变化体。所用板式有四类：慢板、二八板、流水板、飞板。各种板式都可因速度、气氛等不同，而选用不同的起板过门。如〔慢板〕就有“七梆”、“一锤按”、“懒三梆”、“虎头慢板”、“二钹”等五种不同的起法，其唱腔也各有相应的变化，但大多和豫剧东路上五音腔相接近。

滩簧调：江苏主要地方剧种锡剧和苏剧，其主要唱腔都属于江、浙吴语地区的滩簧腔系，并且都经历了由说唱滩簧发展成为以滩簧腔系为主的地方戏曲。锡剧早期对子戏和小同场阶段，都以〔滩簧调〕（简称〔簧调〕）为主，并已派生出〔长三调〕、〔说头板〕、〔行路板〕、〔反弓调〕及〔哭板〕等多种腔调，并以大量苏南民歌为辅。在大同场阶段又吸收了苏州〔文书调〕（即〔铃铃调〕）和杭州武林班〔大锣板〕（即〔大陆板〕），并各自逐渐发展成多种不同的板式，从而

组成目前锡剧〔簧调〕、〔大陆调〕、〔铃铃调〕及民歌小调四大类唱腔。苏剧唱腔亦可分为四类：主要唱腔有〔太平调〕、〔弦索调〕、〔快板〕；常用曲调有〔费伽调〕、〔柴调〕、〔迷魂调〕、〔流水板〕等；其它两类是民歌小调和部分昆曲曲牌。就剧目看，苏剧虽有前滩与后滩之分，所用唱腔亦各有侧重，但〔太平调〕却是两者最主要的唱腔。锡剧与苏剧最主要的唱腔分别是〔簧调〕与〔太平调〕，虽然此二曲结构不同，但锡剧〔簧调〕与苏剧另一主要唱腔〔快板〕基本骨干腔则多近同。

拉魂腔：江苏淮海戏、柳琴戏都源于淮海地区民间说唱拉魂腔。这两个剧种都用有固定格式的唱词“娃子”(八句子)和“羊子”，它们的结构、句法、用韵，都与山东淄川蒲松龄俚曲〔耍孩儿〕(娃子)、〔山坡羊〕(羊子)相同。目前淮海戏与柳琴戏，都各有四类唱腔：滩海戏主要唱腔女腔为〔好风光〕、〔二泛子〕、〔十字韵〕等，其中又以〔好风光〕最为常用；这些腔又大多已发展成〔慢二行板〕、〔小二行板〕、〔中二行板〕、〔大二行板〕、〔快二行板〕等速度与用途不同的基本板式，及〔叫板〕、〔导板〕、〔撂板〕、〔跌板〕、〔丢板〕、〔喝板〕、〔左板〕等辅助板式。男腔主要唱腔有〔星儿稀调〕、〔金凤调〕、〔龙门调〕等，其中〔星儿稀调〕已成为男腔的基本调，亦有某些板式变化，但没有女腔丰富。柳琴戏亦有由基本腔调组成的〔慢板〕、〔慢二行板〕、〔快二行板〕等基本板式，和〔撂摇子〕等辅助板式。除以上两类板式唱腔外，两个剧种都还有一些用于特定场合或特定人物、特定情绪的专用腔，如淮海戏的〔嗨嗨调〕、〔八句子〕、〔彩调〕、〔满台腔〕等，柳琴戏的〔扬腔〕、〔立腔〕、〔含腔〕、〔叶里藏花〕等。

明清俗曲：也叫俚曲、小曲或杂曲。明人笔记中屡有记载，沈德符《万历野获编·时尚小令》条，即记有〔闹五更〕、〔寄生草〕(即〔南京调〕)、〔罗江怨〕、〔粉红莲〕(即〔八段景〕)、〔银绞丝〕等，“由两淮以至江南”至今仍传唱未辍。明清俗曲对江苏戏曲影响很大，不仅昆剧中时剧曾用大量时调俚曲，扬剧唱腔主要来源之一的扬州清曲，就含有数十首明清俗曲(扬州称为小曲)；苏剧、淮剧所唱的民歌小调中，也有很大一部分是明清俗曲；柳琴戏、淮海戏中〔娃子〕(〔八句子〕)、〔羊子〕当亦是淄川蒲松龄俚曲经过柳子戏、弦子戏等为媒介而引入剧种中的。

啷当调：源于流传在丹阳一带民间曲艺“啷当”。1959年成立“丹剧实验剧团”，根据“啷当”曲目改编为《砻糠记》、《长工记》等小戏，以啷当腔调为基础，发展成丹剧的基本唱腔。随剧目的扩大、增多，三十年来又吸取部分丹阳民歌，目前已编创发展积累了男女唱腔六十余支，及器乐曲牌四十余支，初步形成丹剧男女各行当的唱腔。

民间歌舞诸腔调：由民歌、民间舞蹈腔调发展成的戏曲唱腔。在江苏有三种类型：第一类是由山歌、小调直接发展成戏曲唱腔，如海门山歌剧主要唱腔就是由海门叙事山歌《摇船郎》中的〔淘米山歌〕和另一首〔对花调〕，经过三十多年发展成为具有多种板式、男女分腔的戏曲唱腔。第二类是小调及劳动号子等，在江苏各剧种中亦有比较广泛的运用。如淮剧不仅〔香火调〕吸取地方劳动号子〔打嚯嚯〕发展而成〔淮蹦子〕，〔下河调〕也以地方号子〔嗬大嗨〕为主调。海州童子戏的所谓〔老调〕，也是吸收当地风格浓郁的劳动号子〔嗬大嗨〕发展而成。扬剧

小曲部分不但有明清俗曲，也还有所谓"本调"的〔满江红〕、〔湘江浪〕，以及被称作"网调"的下河土腔〔剪靛花〕。苏剧中不仅有单支的〔四季〕、〔五更〕等小调，还有数支小调多段组合的〔大九连环〕与〔六花六节〕等。这些小调有的已成为唱腔的组成部分（如扬剧）；有的则成为插曲或为基本唱腔引以丰富曲调的材料（如苏剧）；有的则作为特定剧目的特用腔，如锡剧《双推磨》的〔磨豆腐〕（〔紫竹调〕），以及其他剧目中所引用的〔绣荷包〕、〔湘江浪〕等。第三类是民间歌舞花鼓、花灯、旱船等载歌载舞艺术形式中的歌唱部分，来源颇为复杂，有民歌俚曲，也有舞蹈歌曲。如扬剧花鼓腔部分，做"跨马"、"背肩"、"踩鼓"、"磨盘"等动作时所唱的专用曲，曲名就叫〔跨马〕、〔背肩〕等。而这些舞曲，又与地区民歌有千丝万缕的关系，如〔荡湖船〕一曲又名〔虞美人〕，就是在苏北流传颇广的民间歌曲。这些歌曲配上具有一定情节内容的歌词，边唱边舞，如〔跌怀调〕配上"劝夫戒赌"的歌词，〔花鼓曲〕配上"好一朵鲜花"的歌词，即形成戏曲剧种花鼓戏腔调的一个支脉。

傩腔：傩在江苏因地区不同，名称也不同。在扬州及里下河一带称为"香火"；在海州、南通沿海称为"童子"（也作"僮子"）；在徐州地区叫"端公"，都起源于巫觋活动。海州童子戏早期唱腔叫〔老调〕（即〔嗬大嗨〕），后发展为〔童子调〕、〔起鼓调〕、〔过关调、〕〔安坐调〕等三生、四旦、三花十门行当的"九腔十八调"。通剧原名南通僮子戏，其前身原是坐唱劝世文，及"巫书"之类的僮子串。唱腔有基本调〔七字调〕、〔十字调〕、〔书调〕、〔立调〕与宗教音乐〔添高寿调〕及一部分民间歌舞腔调。这两个剧种唱词多为齐言体十字句、七字句，主要唱腔都是单一的傩腔，习惯统称作"僮（童）子调"。扬剧唱腔中的一个主要组成部分〔香火调〕，俗称"大开口"，也有基本调〔七字调〕、〔十字调〕和在不同场合使用的〔洒净调〕、〔斗法调〕、〔泼水调〕，以及〔七公调〕、〔娘娘调〕等，唱词多出自《赶山塞海》、《魏征斩龙》等十部"神书"，也多是齐言对句式。淮剧唱腔分东西路，东路盐、阜下河地区早期演唱〔香火调〕（又名〔下河调〕），其腔调亦是〔僮子调〕和"门弹词"腔调衍化而成，后与西路清、淮、宝上河地区〔淮调〕相结合形成早期淮剧同一剧种唱腔的两个分支。扬、淮二剧〔香火调〕只是剧种唱腔的一个组成部分。

过场曲牌与锣鼓经

江苏省各剧种都用有数量不等的文场曲牌和锣鼓经，以昆剧最为完备。文场曲牌依用途分舞乐、宴乐、喜乐、哀乐、军乐与神乐六类，其来源有些是除去唱词的歌唱曲牌，也有一部分民间器乐曲，如〔八板〕、〔小开门〕等。这些曲牌各地方剧种大多袭用，有些剧种也引入某些地方民间器乐曲，如锡剧引入江南丝竹〔三六〕、〔行街〕等，有的剧团还曾试用过苏南吹打曲牌。扬剧也运用过流行在扬州地区的粗、细吹打曲牌，如〔八段景〕、〔九连环〕、〔十杯酒〕等。淮剧除引入民间丝竹〔潇湘泪〕、吹打乐〔天下同〕等曲牌外，还运用淮剧音调编创了新器乐曲牌

〔缠头锦〕、〔蝶穿花〕、〔闹翻天〕、〔淮北吟〕等曲牌。其它剧种所用器乐曲牌也大多出自借用昆、京大剧种，引用地方器乐曲和用本剧种唱腔音调编创新曲三途。

昆剧锣鼓经有三类：唱腔伴奏锣鼓、念白语气锣鼓和身段表演锣鼓。基本鼓点数十种，依一定规律作多种变化。其它剧种大多引用京剧锣鼓，但扬剧香火调等傩腔剧种，多有不同的伴唱锣，其中淮剧的僮子锣变化较大，以〔清江浦〕、〔三番锣〕、〔十字锣〕为主体，江苏省淮剧团在演出实践中，对锣鼓的应用曾做过研究和试验，并出版了专著《淮剧锣鼓研究》。

乐器与乐队建制

江苏各剧种除高腔及傩腔剧种，传统为“锣鼓助节、不动管弦”外，昆剧主要托腔乐器为曲笛，锡剧、扬剧、淮剧、苏剧和山歌剧、丹剧都用不同形制的二胡主奏，江苏梆子用大弦，淮海戏用板三弦，柳琴戏用柳叶琴。此外丹剧早期说唱阶段用竹鼓，海州童子戏用手皮鼓。传统乐队建制以昆剧最为庞大，最多曾用文武场三十四种乐器，并以笛、笙、曲弦、提琴四大件为文场基本组合，目前则以笛、笙、、琵琶、三弦为基本组合，并逐步扩展为二十人左右的中西混合乐队；其它以二胡为主奏乐器的剧种多以主胡、副胡、琵琶、三弦四大件为核心，组成大小不等的乐队；淮海戏、柳琴戏的乐队也以弹拨乐器主奏，并增用二胡（或高胡）、三弦、笛子等；锡、扬、淮等剧种还曾偶用某些电声乐器。

剧 种 音 乐

昆剧音乐　昆山腔于元末明初形成于江苏昆山。明嘉靖十年至二十年（1531—1541）魏良辅等在昆山腔原有基础上，吸收北曲演唱及伴奏经验，并吸取海盐、弋阳等腔及江南小曲多种艺术成分，改革成为“委婉细腻、流利悠远”，号称“水磨腔”的昆曲。明中叶，成为四大声腔之一，并流布全国。发展至今，不但形成了一批各具特点的昆腔剧种，同时也成为许多剧种音乐的重要组成部分。

唱腔音乐结构。昆剧唱腔为曲牌联套体。昆剧保留曲牌数以千计，可分为北曲、南曲和时剧杂曲三类。北曲，继承北方说唱艺术成分较多，曲牌形式结构比较自由，不仅板数不定，且可增减移动；唱腔常字多调促，词情重于声情，直到元杂剧和后人撰写的北套，仍多保持一人通唱到底的说唱遗迹，《风云会·访普》、《长生殿·酒楼》等，都是如此。例如：

端　正　好（北正宫）

（《风云会·访普》赵匡胤［生］唱腔）

尺字调（1＝C）

吴秀松传唱
武俊达记谱

サ 3 5 6 6 － ┊ 3 3 2 1 7 6 － ┊ 6 5 4 3 －'
水　晶 宫，　鲛 绡 帐，　光 射 的

5 6 i 7 6 － ┊ 2 3 5 4 3 2. 3 3 2 1 7 6 － ┊ 6 － 5 4 3 －'
水 晶 宫，冷 透 入 鲛 绡 帐。夜 深 沉

2 6 2 3 5. 4 3. 3 2 3 3 － ┊ 3 2 3 3 －' 2 6. 5 6 7.
睡 不 稳 龙　床，离 金 门 私 出

6 6. 6 5 6 3 2 3 － ┊ 6 5 5 5 3 2 1 2 3 3 2 1 7 6 － ‖
天 街　止　正 瑞　雪　空 中 降。

南曲，多为形式结构较为严谨的宋人词调及里巷歌谣，所以大多曲有定板（每曲共有若干小节），字有定位（每一正字在小节中的位置固定），字少调缓，声情重于词情，死板活唱、衬不过三（衬字不占板位，衬字至多只能用三字），如《长生殿·埋玉》、《牡丹亭·游园》等南曲都是如此。例如：

粉　孩　儿（南中吕）

（《长生殿·埋玉》同场齐唱）

小工调（1＝D）

吴秀松传唱
武俊达记谱

サ 6 6 6' i 6 5 6 －' 5 5 3 2 1 6' 1 2 | 2/4 2 2 i |
（匆 匆 的）弃 宫 闱　珠 泪　洒，　叹

清清冷冷半张銮

驾，（望）成都只

在天一涯。渐

行来渐远京华，五

六搭剩水残山，两

三间空舍崩瓦。

时剧，唱腔成分较杂，有南北曲的通俗衍化，亦有明清小曲以及其他腔系唱腔的征引，腔和板都有更大的灵活性。例如：

诵　　子（杂曲）

（时剧《思凡》色空［旦］唱腔）

小工调（1＝D）$\frac{4}{4}$

吴秀松传唱
武俊达记谱

昔日有个目连

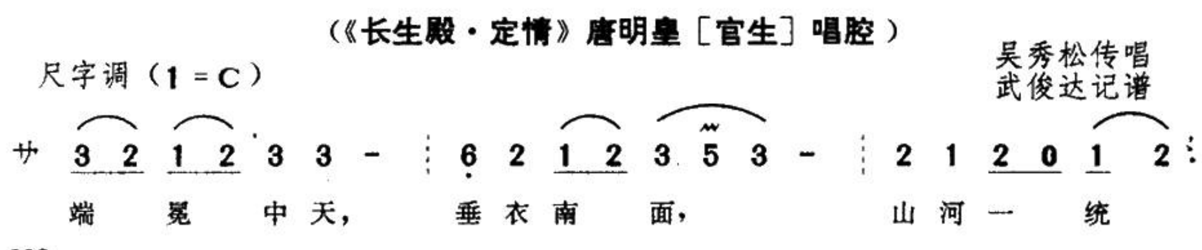
僧，救母亲临地狱门。借问灵山多少路？有十万八千有余零。南无佛，阿弥陀佛。

南北曲在音乐方面的主要区别是：北曲用七声音阶，南曲用五声音阶。北曲字多腔少，字密少拖腔，曲趣多高亢昂扬，慷慨朴实；南曲字少腔多，字疏而曲调流利，曲趣抒情柔和，善于表达深切细致的内心感情。北曲曲无定板、字无定位、腔无定节；南曲每曲板数、字位、板式都有严格的规定。时剧的音阶、板式、曲调结构及用腔，都有更大的自由选择与运用的余地。昆剧中的南曲曲牌，因组套的用法与部位的不同，又分作引子、过曲和尾声三类：南引子，各宫调都有，句法结构多与词牌同，有长有短，多用散板干唱，常作人物出场交待身份及事件或环境用。例如：

东风第一枝（南大石引子）

（《长生殿·定情》唐明皇［官生］唱腔）

吴秀松传唱
武俊达记谱



5· 6 7 7 7 6· 5 6 - ┆ 1 2 1 2 3 1 2 3 - ┆ 2 2 2 1 0 1 0 2 -

皇 唐。 层霄雨露回春， 深宫草木

5·6 7 6 - ┆ 2 1 1 2 6 5 - ┆ 1 1 2 6 1 1 0 2 - 5·6 7 6 - ┆

齐 芳。 升平早 奏， 韶华 好行乐 何 妨。

3 2 1 0 2 2 6 1 2 3 2 3 - ┆ 1 0 1 1 0 2 3 2 6 7 6 - ‖

愿此 生终老 温柔 白云不 羡 仙 乡。

过曲，引子与尾声之间的曲牌，统称作过曲，是南套的中心部分，含有表达戏剧发展过程的涵义。有二类：一是正曲，包括令、引、近、慢等，数量最多，《九宫大成南北词宫谱》就收有六百六十七曲；二是集曲，是集同宫曲牌各若干句，在一定规律制约下所组成的新曲牌，数量亦多，《九宫大成南北词宫谱》收有四百九十七曲。过曲有长有短，有粗有细。各种调式的过曲都有，有丰富的音乐表现力。尾声，南曲亦名“余文”或“情不断”，曲词多由两个六字句、一个七字句或三个七字句组成，都是由三句十二板组成，故俗有“尾十二”之称。偶用十三板，是为“闰”。曲中何处用散板、何处转整板，都有严格规定，各宫调尾声皆同此格。例如：

尾　　声

（《牧羊记·望乡》苏武［老生］、李陵［生］唱腔）

小工调（1＝D）

吴秀松传唱
武俊达记谱

3 | 2/4 3 3 | 1 6 1 6 | 2 1 2 | 1 3 1 | 1 6 2 | 1 1 6 | 艹 2 1 2 |

（苏唱）形 孤 影 只谁 为 伴， 忍 饿 耽 饥（在） 北 海

3 2 1 - | 4/4 5 6 1 | 1 23 2 1 - | 1 2 3 2 1 6 | 5 6 - 0 ‖

边　(李唱)谁与　吾　兄　解　倒　悬。

北曲没有引子名称，但各宫调都有置于套首的首牌，如《长生殿·惊变》北中吕套首牌〔粉蝶儿〕、《风云会·访普》北正宫〔端正好〕都是。北曲也没有过曲的名称，除煞尾外，统称作只曲。北曲煞尾变化多样，有长有短，各宫调煞尾的名称与结构也各不相同，如仙吕叫〔赚煞〕、中吕叫〔卖花声煞〕等等，故俗有“南曲重引子，北曲重尾声”之说。

曲牌词格与节奏。昆曲曲牌文字部分的“曲”是一种“曲定段数、句数，句定字数、句法，篇定四声、韵句，律定正衬、定格”长短句的韵文。如北仙吕〔点绛唇〕全曲共五句，前三句后二句分为两小段；各句基本字数是“四四三四五”五句，四字句是二、二分逗，五字句是二、三分逗；五句五韵，一、四句平韵，二、三、五句仄韵；第三句必须用“平平仄”，不能更易，为此曲定格。明朱权《太和正音谱》收《金钱记》一曲为范例，曲格是：

书剑生涯，几年窗下，学班马。
平去平平　上平平去　入平上
　　　　　　　　　　作
　　　　　　　　　　平

吾岂匏瓜，(待)一举登科甲。
平上平平　　　入上平平入
　　　　　　　作　　作
　　　　　　　上　　上

其它如《山亭》、《夜奔》、《骂曹》等剧的〔点绛唇〕都同此格。各句句前和第五句两读间都可以加衬字，上例末句前“待”字即衬字。《夜奔》第四句前附加六个衬字，末句前后读间加一个衬字。这些撰写曲词的基本要求，即是曲词的基本格律。

昆剧曲牌除南曲固定每一唱字在小节中的强弱位置外，在行腔中还常使语言词拍、意拍的划分和唱腔旋律的顿逗、强弱与长短相统一。汉语是单音节的文字，音节的组合，可以因词情曲意选用由强弱交替两个音节构成的“词拍”分读，也可以用按词意划分长短的“意拍”分读。《夜奔》〔点绛唇〕前两个四字句，就按词拍分读，词拍间可以加腔、加衬字，不影响音节的划分；单音节句，按两个音节的一拍，末一音节单成一

拍。在突出重字要义的情况下，也可以按意拍分读。如下例“列—长空”、“御—园中”、“柳—添黄”、“喷—清香”四句是按意拍分读，其余各句都按词拍分读。例如：

粉　蝶　儿（北中吕）

（《长生殿·惊变》唐明皇［官生］、杨贵妃［旦］唱腔）

小工调（1＝D）

吴秀松传唱
武俊达记谱

（皇妃唱）天　淡　云　闲，　列　长　空

数　行　新　雁。　御　园　中

秋　色　斓　斑　柳　添　黄，　苹　减

绿，　红　莲　脱　瓣，　一　抹

雕　栏，　喷　清　香　桂　花　初　绽。

唱词声调与四声腔格。昆剧语音以苏州方音为基础，苏州方音字调为“平上去入、各分阴阳”，通常分为八声。如下表：

古调类		平		上		去		入		说明
清浊		清	浊	清	浊	清	浊	清	浊	
字例		春秋	平民	体好	老抱	唱笑	大路	八百	目达	
北京	今调类	阴平	阳平	上声	去声			入声		无入声
	调值	55	35	214	51					
苏州	今调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入	入声短促
	调值	55 春	13 牛	51 小	31 鸟	513 唱	313 寿	5 黑	3 白	

昆剧目前字调所用“字备八声”，乃清乾隆年间沈苑宾的《曲韵骊珠》和周少霞的《增订中州全韵》两书所制订的，为昆剧曲韵专书，后遂沿用下来，并依照此四声阴阳调值逐渐形成配制南曲唱腔曲调的格律，简称作“四声腔格”。南曲所谓“字备八声”，实际只有五种腔格。因为阴入与阴平同高，阳入与阳平同高，但须出口即断，即所谓“短促急收藏”，阴上阳上腔型相同，阴比阳高，因此南曲只是平、去分阴阳，加上上声，共有如下五种腔格：

阴平　高平调，单长音，敦拖。（下例①）

阳平　低升调，单低音或低升。（下例②）

上声　中降顿，或降顿而复升。（下例③）

阴去　起音高，加豁腔，再落比起音低一音的音，即上一退二。（下例④）

阳去　起音低，加豁腔，再落比起音高一音的音，即上二退一。（下例⑤）

这五种腔格用音的高低，只是一种比较的高低，它常受唱腔曲调的起伏，及前后词曲关

系的制约。一般地说，阴比阳高，阴去最高。如以阴平音高为 $\dot{1}$，阳平、阳上则作 6 或 5；阴上作“嚯腔”或“哰腔”，（见下例⑥、⑦），阳去起音作 $\dot{1}$ 或 $\dot{2}$，阴去起音作 $\dot{2}$ 或 $\dot{3}$，这些只是南曲单字简腔的腔格，多字或繁腔腔格，则多在此基础上作一定的变化。北曲七声音阶，去声腔格多在南曲起落二音间增用 4 或 7 音（见下例⑧）。

例如：

①阴平 $\dot{1}$ – ‖（花） ②阳平 5 6 . ‖（浓） ③上声 5 3 0 ‖（雨）

或 5 30 5 6 ‖（好） ④阴去 $\dot{2}$ $\dot{1}$ 6 – ‖（遍） ⑤阳去 5 65 32 ‖（是）

⑥嚯腔 $\dot{1}$ 6 0 ‖ 或 6 5 0 …… ⑦哰腔 6，5 …… ⑧ $\dot{1}$ 7 6 – ‖ 或 5 4 3 – ‖

北曲与南曲“腔型”一致，但入声字须分别派叶平、上、去三声：阴入声叶入阴上；阳入声清音叶阳去，阳入声浊音叶阳平。阴阳平、阴阳去腔格南北同型,但北曲去声不一定高揭，阴平却往往高揭平唱。北曲上声和去声腔格，往往可以通假互借。以上四则是南北曲四声腔格主要不同之处，其它如阴平声敦掩，上声哰嚯及由低而高向上不落等处理，南北曲都是一致的。此外，由于北曲用七声音价，去声字南曲北曲亦不相同。南曲 $\dot{1}$ 6，5 3 等，北曲就须唱成 $\dot{1}$ 7 6，5 4 3 等。

主腔和变板。昆剧曲牌唱腔曲调的格律有二：一是依据唱词每字调值所形成的“四声腔格”；二是每一曲牌都含有代表本曲牌性格特点的旋律进行的“曲牌腔格”。吴梅《顾曲麈谈》：“每一曲牌必有一定之腔格，而每曲所填词曲，仅平仄同相而四声清浊阴阳又万万不能一律，故制谱者审其词曲中每字之阴阳，而后酌定工尺，又必依本牌之腔格而斟酌之，此所以十曲十样，而卒无不同焉者也。”《螾庐曲谈》：“凡某曲牌之某句某字，有某种一定之腔，是为某牌之主腔。”以“主腔”代替了“曲牌腔格”，以后即

沿用下来。主腔即曲牌的主旋律，有确定本曲牌性格和基本表情范围的作用。如《牡丹亭·游园》用仙吕〔醉扶归·皂罗袍〕单套，并在前后增用仙吕入双调〔步步娇〕、〔好姐姐〕二曲，以组成复套。〔醉扶归〕词格是“7△7△7△7△7△7△”六句六韵（7△即七字句，末字加脚韵，下同），第一、四、六句仄韵，二、三、五句平韵。仄韵句末三字腔是本牌的主腔（下例①），首句末句同韵同腔起调毕曲。《游园》首牌仙吕入双调〔步步娇〕原属双调，与仙吕同笛色，主腔近同，汤显祖创联成复套，后遂袭用。〔步步娇〕词格是“7△5△5△4 4△5△5△”，七句六韵。第三句也可作折腰六字句，第七句亦可作七字句，《牡丹亭》即用此格。第一、二、五、七句仄韵，主腔用于此四句（下例②），它和〔醉扶归〕主腔的同一性比较明显，联为复套，更为协调。例如：

①〔醉扶归〕主腔：2 - 3 · 2 ⋮ 1 2 1 6 1 | 2

②〔步步娇〕主腔：1 2 3 2 1 ⋮ 6 1 2 1 6 5 | 6

曲调变化除前列四声腔格和主腔的变化外，还可以作为高低闪赚、疏密繁简、移位变形、长短增损、擅簪耍腔种种变化。其变化要则《九宫谱定》说：“从板而生，从字而而变，因时以为好，古今不同尚。”又说：“改旧为新，翻繁作简，既贵清圆，尤妙闪赚。腔裹字则肉多，字娇腔则骨胜，务期停匀适听而已。”说明同一曲牌，唱腔旋律变化的可能性是非常宽泛的。

昆剧虽是曲牌联套体，但曲牌本身板式变化亦很多样。昆曲“板式”一词有三种涵义：一是曲牌的节拍形式，有三眼带赠板（$\frac{4+4}{4}$拍）、三眼板（$\frac{4}{4}$拍）、一眼带赠板（$\frac{2+2}{4}$）一眼板（$\frac{2}{4}$拍）、流水板（$\frac{1}{4}$拍）和散板六种；二是曲牌的用板格式。南曲曲牌通常是曲定板数、字定板位、衬不占板、起收有节。如：《牡丹亭·游园》除引子、尾声外，共有南仙吕过曲二支，仙吕入双调二支，〔步步娇〕十三板、〔醉扶归〕十二板，都是三眼带赠板，合为前段；〔皂罗袍〕二十五板、〔好姐姐〕十二板，都是三眼板，合为后段。前后段各二曲紧相连接，前曲落于头眼，后曲起于中眼，前结后起必须组成完整的小节。这种用法昆剧叫做“接板”。“板式”第三点涵义是拍板运用的名称。小节第一拍音与板同出的叫“正板”，也叫“实板”；板下后音再出的叫“险板”，也叫“闪板”；在延音中下板的叫“掣板”也叫“腰板”；音尽下板的叫“截板”，也叫“绝板”。这些不同的用板方式，也统称“板式”。不同的用板形式，可以直接表示出唱腔的节奏形式。

昆剧唱腔板式的变化有三种：扩板、抽眼和散板。扩大音值，细分节拍，并用小腔把它充实、丰富起来，这种特殊的曲调发展方法，昆剧传统叫做“扩板”，意思是扩大了原有的板位。抽眼或叫缩板，即抽去原板式的小眼（即头末眼），使原有音值、节拍缩小。由于节拍缩小，速度加快，用音化简，节奏紧缩，使曲调更紧凑有力。如南仙吕入双调集曲〔朝元令〕：

《琴挑》第一支

8/4 3 5 3 - ⁞ 3·3 2 3·565 3 2 | 1 - - 2 ⁞ 1 - 6·6 5 | 3·5 6·121 6·1 66 5 ⁞ 3 - 5 - | 3·5 6·1 5·5 3 ⁞ 2 - - - |（下略）

更声漏声，独坐谁相问。

《琴挑》第三支

4/4 3 3 3 2 3 2 | 1·2 1·1 6 5 | 3 5 2 1 6 5·5 3 5 | 6 6 5 3 2 3 2 |

天生俊生，曾占风流性。（看他）

《埋玉》

(2+2)/4 1 2 3 ⁞ 3·2 3 2 1 | 6 1 2 ⁞ 1·1 6 5 | 1 1 6 5 ⁞ 3 5 3 2 | 1 2 3 ⁞ 2 - |

长空雾粘。旌旆寒风贴。

此例如以第二曲为基础对照第一曲，即可见到昆剧唱腔一般扩板方法；反之，以带赠板的第一曲对照第二曲，又可见到抽去赠板的方法。第三曲因为是同场众唱，为加强节奏，抽去小眼构成一眼带赠板的节拍形式。扩板、抽赠与抽眼南曲比较严格，要求有四：一是快而不乱，要求不乱板、不乱字、不乱腔（即不错板位、不扰腔格、不淹主腔）。二是慢而不单，即不断音、不脱节，保持唱腔曲调线的绵延起伏。三是放而不宽，即板位扩大，用腔增多，但不能超出原小节范围。四是收而不短，即紧缩须按节拍的比例收缩，

不能减少原小节数。曲调节拍的整散变化，多用于北曲。吴梅《顾曲麈谈》："北曲无定式，视文中衬字之多少为衡，所谓'死腔活板'也。"王季烈《螾庐曲谈》："北曲之板式非特增减移动无一定，且其起板与否也无一定，散板之曲有时亦可点板。"如罗贯中《风云会·访普》中曲牌〔滚绣球〕，在不同场合既可用散板，也可用三眼板。此曲不仅节拍整散变化，唱腔曲调的繁简、衬字多少及正字的位置都不固定。所以南曲有"死板活腔、板以节字"，北曲有"死腔活板、板以节句"之说。

出宫犯调与移宫换调。昆剧唱腔在组套中为了表现剧情发展和不同人物性格的对比，常用曲调调式或调性的对比来表现，常用方法可以归纳为以下两类：其一，出宫犯调，即在某一宫调套曲中，使用了本宫以外其它宫调的曲牌叫"出宫"。如《长生殿·弹词》，原用南吕〔一枝花〕套，后面转入正宫〔九转货郎儿〕，就叫出宫。吴梅《顾曲麈谈》："若一套中前后曲不是同宫即谓出宫，亦谓犯调，曲律所不许也。"出宫与犯调原是两个不同的概念，《顾曲麈谈》又说："……所谓借宫者，就本调联络数牌后，不用古人旧套，别就它宫翦取数曲（但必须管色相同者）接绪成套是也。"借宫，实际是有条件的出宫，并不是完全不可以用的；至于犯调，实际是北曲运用如南曲集曲的手法，如〔九转货郎儿〕，除第一转用本调，其它各转句段中间都插用了不同的曲牌，如第二转插用〔卖花声〕，第三转插用〔斗鹌鹑〕等等，就是北曲少见的犯调集曲例。其二，移宫换调，既可用于曲牌之间，也可用于曲牌的内部；既可用同宫系统不同调式之间的转换，也可以用邻近关系或远离关系的转调。如《长生殿·埋玉》，开场是羽林军干念南吕过曲〔金钱花〕，众宫娥、太监、高力士引唐王、杨妃上改用中吕〔粉孩儿〕套，定小工调（1＝D），后六军不发、扑杀扬国忠、逼死杨贵妃等，全部唱中吕过曲。这些情节不仅用板的变化（由散板、一眼板到快速的流水板，作速度快慢及曲调的繁简变化），而且同宫系统调式变化也很频繁，有商调、羽调、角调等调式变化，最后，杨妃死，矛盾暂告平息，六军又拥唐王向西川进发，情绪、节奏都有了较大的变化，唱腔也转用仙吕入双调的〔朝元令〕，由小工调转入乙字调（1＝A）的 b 商结束全折。又如《长生殿·小宴》，为表现李、杨饮酒由初饮到醉饮，采取由近而远的转调，以表现李、杨神情的变化。《小宴》折是中吕宫南北合套，这段戏除插唱南曲〔泣颜回〕外，共唱〔石榴花〕、〔斗鹌鹑〕和〔扑灯蛾〕三曲，前二曲各分两段，加〔扑灯蛾〕共五个部分，分别表现了李、杨饮酒的五个层次，即浅斟低唱（初饮），蔬果清馔（再饮），巨觞痛

饮，尽情狂饮和醉饮回宫，唱腔曲调也由D宫转D徵，A徵转A商，#F角转A商，而〔扑灯蛾〕则用“南曲北唱”，并作B商和B羽的转换，用模糊的调性，给杨妃醉态以传神的描写。《小宴》后戏剧急转《惊变》，唱腔也突转上方大二度调，对人物的精神状态，作了生动的刻画。

行当分腔。昆剧行当分腔主要采用两种方法：一种是依据曲牌性质和粗细分派给不同行当演唱，一般划分是细曲、长曲多给生旦唱，粗曲短曲多给净丑唱。细曲多是抒情慢曲，如《游园》中的〔步步娇〕、〔醉扶归〕，《琴挑》中的〔懒画眉〕、〔朝元令〕等曲即是；粗曲又叫急曲，大多用于净、丑或同场合唱，也可用于冲场，冲场大多干念，这类曲牌原来有旋律，但通常只按一定节奏干念。如《琵琶记·关粮》仙吕入双调〔普贤歌〕即是。例如：

南仙吕入双调〔普贤歌〕

（原曲谱式）　　　　选自《琵琶记·关粮》

2/4 1 1 | 6 1 | 6 5 6 | 1 - | 6 2 | 1 6 | 6 2 1 | 6 1 |
身充 里正 实难 当， 杂派 差徭 日夜 忙。

1 1 1 2 | 1 - | 1 6 1 1 | 6 1 | 1 1 1 1 | 1 2 1 6 | 5 6· ‖
官府 开义 仓， 并无 些子 粮， 拼得拖翻 吃大 棒。

（干念谱式）

1/4 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 |
身充 里正 实难 当， 杂派 差徭 日夜 忙。

1 1 1 1 | 1 | 1 1 1 1 | 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 ‖
官府开义 仓， 并无些子 粮， 拼得 拖翻 吃大 棒。

细曲和粗曲区分很严格，不但不能错用，而且更不能相互接转。许之衡《曲律易知》所说“同宫之曲，纷然杂陈，若不加别择，以为同宫调即可任意联贯，则或以生旦唱〔醉扶归〕之后接〔光光乍〕，唱〔园林好〕后接〔普贤歌〕，如是之类，于宫调节奏毫无不合，而实属笑柄者则以不知性质故也”即指此。昆剧行当分腔第二种方法是同一曲牌运用板眼大小、曲腔繁简和速度快慢种种变化，形成适用于不同行当不同性格的唱腔。如同是南仙吕入双调〔步步娇〕，经过不同的技术处理，也可以分别给小生、五旦、正旦、老外、副末甚至丑脚演唱。兹以首句为例：

①《牡丹亭·游园》〔五旦〕杜丽娘唱

サ 5 30 36·656·5 32· | 8/4 1 2 3·3 221 ⁝ 6·1 21·1 65 | 6·123 3216 - ⁝

(袅) 晴丝 吹来 闲 庭 院，

②《烂柯山·泼水》〔正旦〕崔氏唱

サ 5 0 6 36 5 3· | 8/4 2 - 3·3 221 ⁝ 6 1 2 1·1 6 | 61 2 1 6 6 5 ⁝

一 夜 流干 千 行 泪，（啊呀）

③《琵琶记·扫松》〔老外〕张广才唱

サ 5 6 3 3 6 6 5 3 - 61 | 8/4 1 2 3·3 2 1 ⁝ 6 1 2 1 6 | 3 2 1 6· 6 ⁝

（只 见）黄叶飘飘 （把） 坟 头 覆，（我）

④《琵琶记·扫松》〔丑〕差官唱

4/4 6 35 6 6 653 | 2 3 2 1 22 1 6 | 5 6 ⁝

渡 水 登山 多 辛 苦，

⑤《千钟禄·打车》〔末〕严正直与众军同场唱

サ 6 5 | 2+2/4 3 35 653 | 2 3 2 ⁝ 1 6 1 | 2 1 6 ⁝

槛 风 囚龙 军 威 壮，

第①、②、③曲用三眼带赠板，所加增虚小节线后也按一板三眼用板；第⑤曲一眼带赠板，按两个一眼板下板，与三眼板不同。全曲板数未变，下板强弱则有区别。

曲牌联套。昆剧唱腔的结构有五个层次，即部、套、曲、段、句，并由小到大，联句成段、联段成曲、联曲成套、联套成部，曲作基础，套为单元。曲牌联套有北套、南套与合套之分，南北套各以南北曲组合而成；而南曲与北曲原是两种不同的声腔，虽然

都用曲牌联套体，但却各有其不同的发展过程、形态与要求。

北套，基本结构形式是：代引子习惯置于套首的只曲——曲数不拘本宫的只曲——尾或煞。像《长生殿·酒楼》就是由代引子的只曲〔集贤宾〕，接〔逍遥乐〕等七曲，尾接〔高过随调煞〕组成本套；另有变套，如《风云会·访普》为正宫〔端正好〕套，中插〔滚绣球〕和〔倘秀才〕二曲往复连用，是为常用的“子母调”。此外尚有同牌叠用幺篇、套尾加煞，常见〔耍孩儿〕曲后加不同数量的煞，如《长生殿·哭像》即增四至一煞；个别套数曲中尚插入它曲，如〔九转货郎儿〕即自第二转起，每转中途都插有不同的其它曲牌。《长生殿·哭像》折，由十六支曲牌组成。前六支为北正宫，〔端正好〕是常置套首的只曲，下接〔滚绣球〕、〔叨叨令〕、〔脱布衫〕及〔小梁州〕二支，转北中吕〔上小楼〕二支、〔快活三〕、〔朝天子〕、〔四边静〕等五曲，再接转北黄钟般涉调〔耍孩儿〕及四支煞。〔耍孩儿〕一般演唱多略去，今据吴秀松传谱补入。此为北套，全套由官生唐明皇一人主唱。例如：

端 正 好 套（北正宫）

（《长生殿·哭像》唐明皇［官生］唱腔）

小工调（1＝D）

吴秀松传唱
武俊达记谱

【端正好】（北正宫）

（是寡人昧了他）誓盟深，（负了他）恩情广，生拆开比翼鸾凰。（说甚么）生生世世无抛漾，（早不道）半路

2 1· 3 3 2 1 7 6 - ‖ 3 6 5 4 3 - 6 6 2 3 -

（里）遭魔障。

【滚绣球】（北正宫）

（恨）寇逼得慌，

5.4 3 5 6 - 5.4 3 5 6 - 2 3 5 4 3 - 6 2

（促）驾起得忙。点三千羽林

3 1 7 6 - 5 6 i 7 6 5 6 6 5 4. 3 2 3

兵将，出延秋（便）沸沸

5 2 - 2 1 3 3 - 2 6 2 3 - 2 6 i 2 -

扬扬。（甫伤心）第一程，（到马嵬）

5 6 5.4 3 5. 6 - 2 3 5 4 3 6 5 4 3

驿舍旁。（猛地里爆雷般）

2 2 6 6 2 2 6 6 2 3 - 6 7 6

齐呐起一声（的）喊响，（早则见

5.6 i 7 6 2 i 7 6 6 6 5 4. 3

铁桶似）密围住四下

2 3 5 2 - 2 1 3 3 6 6 5.6 7 6

里刀枪。（恶噷噷单施逞着他）

2 1 3 3 5 i .6 6.6 5 6 3 2 3 -

领军元帅威能大，

2 1 3 3. 3 2 2 3 5 4 3 5 4 6 6 6 5

（眼睁睁只逼拶的俺）失势的

3 3 . 0 2 1. 7 6 1. 2 - 2 1 7 6 1 2

官家（吼）气不长，（落可便）手

5 6 - 6 5 - ‖ 【叨叨令】（北正宫） 6 7 6 - i i 2 -

脚慌张。不催（他）车（儿）

5·4 3 5. 6 - | 4/4 6 2 23 54 3 5 | 6·i 6 65 21 3 2 |

马儿，（一迷价）延（延）挨（挨的）

1 7 6 2 1 7 6 | 2 23 17 6 6 21 3 35 | 6·i 6 65 3 3 2 |

望，（硬）执着盲(儿)语（儿），(一会里）喧（喧）腾（腾的）

1 7 6 65 2 3 | i i6 5.435 6 21 3 35 | 6 54 3 54 3 2 |

谤；（更）排些戈(儿)戟（儿）(一哄中）重（重)叠（叠的）

5 6 32 1212 3 | 3 3 54 3 21 3 35 | 6·i 6 65 32 3 2 |

上；生逼（个）身(儿)命（儿)(一霎时）惊（惊）惶（惶的）

1 7 6 6 7 67 | 2 i 7 6 65 3235 | 6. 5 6·7 6 |

丧（兀的不）痛杀人也么哥，

5 6 65 3·2 3 | 2354 3434 32 1 2 | 1 7 6 6 7 6 |

(兀的不）苦杀人也么哥，闪得（我）

2 2 5 6 3 2135 | 6·i 6 65 3 2 3 2 | 1 7 6 ‖

形(儿)影（儿)(这一个）孤（孤）凄（凄的）样。

【脱布衫】（北正宫）

サ 2 i 7 6 - | 2/4 5 67 2 67 | 6 5 | 5 6 5 5 3 | 2 2 6 | 6 2 1 7 |

羞杀咱掩面悲伤，救不得月貌花

庞。是寡人全无主张，不合呵将他轻

【小梁州】（北正宫）

放。（我当时）若肯将身去抵挡，

（未必他）直犯君王，纵然犯了又何

妨，（啼）泉台上，（倒）博得永成

【么篇】

双。我如今独自虽无恙，问余生有甚

风光！（只落得）泪万行，愁千状！

【上小楼】（北中吕）

人间天上，此恨怎能偿。别离一

向，忽看娇样。（待与你）

叙我冤情，说我惊魂，话我愁

肠。（妃子，怎不见你）回笑庞，答应响，

2 2 1·2 3 32 | 1 7 6 0 i 67 6765 | 3 5 6 5·6 543 |

移身前 傍。(原来 是) 刻 香檀

5 2 2 1·2 3 32 | 1 7 6 0 0 ‖ 【么篇】 4/4 0 6 7 6 2 i i 2 |

做 成(的) 神 像 。(宫娥、太监等合唱) (谷碌碌风车呵)

4/4 5 6 5·4 3 5 | 6 21 3 3 2 3 3 5 | 2 - 1·7 6 1 |

紧 贴 著 行,(袅 亭亭龙鞭 呵) 相 对 著

2 - 6 7 6 | 5 5 6 i i | 6 5 356 5 3 |

扬。(依 旧 的) 辇 儿 厮 并, 肩 儿 齐 亚,

2 · 3 5 6 3 23 | 2·3 2 - | 5·6 543 5 - |

影 儿 成 双。 情 暗 伤,

6 53 2 6 2 2 | 1 2 1·2 3 32 | 1 7 6 6 2 1 7 6 |

心 自 想。(想 当 时) 联镳游 赏, (怎) 到 头 来

6 54 3 - | 3 2 1·2 3 32 | 1 7 6 0 0 ‖ 【快活三】(北中吕) 廿 6 7 6 -

(刚 做 了) 恁 般 随 唱。 (唐明皇唱)(俺 只 见)

i i i 2 | 2/4 5 6 5·435 | 6 53 2 3 | 2 6 7 | 6 - |

宫 娥(们) 簇 佣 将,(把) 团 扇 护 新 妆。

廿 3 21 3 - | 5 4 3 5 6 6 5 6 5 - ⋮

(犹 错 认) 定 情 初 夜 入 兰 房。

(中眼起)

21 3 3 - 2 1 3 3 · 3 5·6 i 6 5 3 - | 4/4 21 3 5 |

(可 怎生冷 清 清) 独 坐 (在 这 彩 画)

【朝天子】（北中吕）

6·i 6 65 3·3 2 3 | 2·3 2 1 0 ‖ 0 3 12 3 3 |
生 绡 帐。（看香！ 爇 腾 腾）

6 1 2 3 - | 3 2 i7 6 5 | 3 5 6 - |
宝 香，（映 荧 荧） 烛 光，

6 23 54 3 21 3 5 | 6·i 6 65 3·3 2 3 | 2·3 2 1 0 |
（猛 逗 着）往 事 来 心 上。（妃子！

0 3 12 3 17 6 5 | 2 3 1 6 1 2 | 6 5 6 i2 i7 6 |
记 当日 在）长生殿里 御 炉

5 6 53 2 2 3 35 | 6·i 6 65 3·3 2 1 | 2 3 2 17 6 |
旁。（对 牛 女 把） 深 盟 。讲（又 谁 知）

5 3 2 3 - | i 7 6 i 2 | 3 3 2 i 2 2i |
信 誓 荒 唐，（可 也） 存 没 参

6 6 53 2 3 5 | 6·i 6 65 3·5 321 | 2 3 6 5 3 21 3 |
商！（空 忆） 前 盟 不 暂 忘。（啊 呀 妃 子 吓！

3 2 17 6 6 1 | 2 1 2 3 - | 3 0 i 6 0 3 32 i 2i |
今 日 呵，我 在）这 厢（吖 你 在）

6 5 6 - | 6323 52 3 3 2 3 5 | 6·i 6 65 3·3 2 3 |
那 厢，（把着这 断头 香）在 手 添 凄

【四边静】（北中吕）

2 - 1 - ‖ 艹 6 1· | 4/4 2 2 1·2 3 32 | 1·1 7 6 5 3 65 |
怆。（把） 杯 来 擎 擎，（怎 能 够）

3 3 - 6 | 565 065 #4 3 . 2 | 3 5 6 5 |

檀 口 还 从（我 手） 内

6. 7 6 . 6 | 5. #435 6 5. 6 5 #4 | 3 3 2 2. 3 2 3 5 |

尝。（按） 不 住 凄 惶，（叫 一 声） 妃 子（也）

6 . 1 6 65 3. 3 2 3 | 2. 3 2 1 0 | 0 2 1765 3 3 |

亲 陈 上 （呀， 泪 珠 儿） 溶 溶

160 1 2 3 - | 3 1 1 2 1065 | 3 5 6 - |

满 觞， 溶 溶 满 觞

6 5 3 2 2 3 2 3 5 | 6. 1 6 65 3. 3 23 | 2 1 - - |

（怕 添 不 下）半 滴 葡 萄 酿。

【耍孩儿】（北般涉调）

6 1 6 3 5 6 | 1 . 2 1 6 65 | 3 5 6 5 2 2 3 |

一 杯 望 汝 遥 来 享， 痛 煞 煞

6 2 1 23 565 0654 | 3 2 1 1 65 3 5 | 6 5 4 3. 3 2 1 |

古 驿 身 亡。（乱 军 中）抷 土 便 埋

2 3 2 1 6 1 6 . 1 | 2 1 6 1 2 3 | 565 0654 3 0 |

藏，（并） 不 曾（蹇） 半 碗 琼 浆。（今日

0 2 1 2 2 1 6 5 6 | 1. 2 1 2 21 | 6 . 1 6 5 - |

呵）！恨（不 诛）他 肆 逆 三 军 众，

1 3. 6 5 4 3 | 3 5 3. 2 1 2 | 3 - 5 3 5 32 |

祭 汝 含 酸 一 国 殇。（对 著 这）

云 帏 像，(空 落 得)仪 容

如 在，(越 痛 你) 魂 魄 飞

【四煞】

扬。(奠 灵 筵) 礼 已 终，(诉 衷 情)

话 正 长。(你) 娇 波 不 动，(可 见 我)

愁 模 样？(妃子！)(只 为 我) 金 钗 钿 盒(把)

情 辜 负，(致 使 你) 白 练 黄 泉

恨 渺 茫。(向 此 际) 捶 胸

想，(好 一 似) 刀 裁 (了) 肺 腑，

火 烙 了 肝

【三煞】

肠。(只 见 他 垂 垂 的)

湿 满 颐 (汪 汪 的) 含 在

5 - 6 - | 2 2.3 1 6 1 | 2 . 3 2 - |

眶， 纷纷（的）点滴在 神 台

1 7 6 5 3 5 | 6 6 5 3 3 5 | 6 6 5 6 |

上。（分明是） 牵衣 请死 愁容

i 7 6 - | 3 5 6 5 4 3 | 3 5 6 65 3 |

貌， 回顾吞 声 惨 面

2 3 5 3 5 3 | 2 . 3 2 - | 5 5 6 - | 6 2 1 21 6 6 |

庞。（这伤心） 真 无 两， （休说是）泥人

1 3 2 1 1 1 2 1 | 6 1 2 1 2 3 | 5 . 6 5 4 |

堕 泪，（便教那） 铁 汉 也 肠

【二煞】

3 5 6 3 3 6 5 6 | i . 2 i . 7 | 6 5 6 i 6 5 |

慌。（只见老常侍） 双 膝 跪， （旧宫娥）

3 5 6 i | 6 3 2 2 3 2 2 3 | 5 . 6 5 6 1 2 1 |

伏 地 伤，（叫不出）娘娘 千 岁，（一个个）、

2 . 3 2 - | 1 7 6 - | 6 3 6 5 6 5 6 |

含 悲 向。 （只为你当日在）

i i 65 3 5 6 | i . 2 i . 7 | 6.6 5 6 3 2 3 |

昭阳殿里 施 恩 偏， （今日个）

2 2 3 5 5 | 3 5 6 65 3 | 2 - 3 - |

锦水 祠中 遗 爱 长。

2 · 3 2 - | 1 7 6 - | 6 2 3 2 3 3 2 |
悲 风 荡， （肠 断 杀） 数 声

【煞尾】

1 · 3 2 1 6 - | 2 1 - 2 3 | 5 · 6 5 4 | 3 - サ 6 i i 2 ·
杜 宇， 半 壁 斜 阳。 （出 新 祠）

6 5 · 4 3 5 6 - ⁞ 2 · 3 5 4 3 · 0 2 1 · 7 6 1 2 - ⁞
泪 未 收， （转 行 宫， 呒）痛 怎 忘

6 5 4 3 - 6 2 3 5 5 5 3 · 2 2 1 7 6 - ⁞
对 残 霞 落 日 空 凝 望！

）0（ 6 5 4 6 2 6 i i 2 - ⁞
（白）妃子，寡人今夜呵！ （把 哭） 不 尽 的 衷 情，

5 6 2 i 7 6 2 6 5 4 3 5 5 5 4 6 - ‖
（和 你 梦 儿 里） 再 细 讲。

南套，其本套结构形式是：引子——正曲或集曲，曲数不拘的过曲——尾声。如《长生殿·雨梦》即由越调引〔霜天晓角〕，下接越调〔小桃红〕等九支过曲，最后以尾声结束本套。南曲也有子母调和《游园》等复套变套形式。也有以“集曲”联缀成套，如《千钟禄·惨睹》，全套由八支集曲组成，每曲都以“阳”字结束，故又名“八阳”。所谓“家家收拾起”，即指第一支曲首句“收拾起大地山河一担装”而言。例如：

倾杯玉芙蓉套（南正宫）

（《千钟禄·惨睹》建文帝［生］唱腔）

小工调（1＝D）或尺字调（1＝C）

吴秀松传唱
武俊达记谱

【倾杯玉芙蓉】（南正宫）

サ 5 3 0 3 - 6 i 6 5 6 · i 0 2 i 6 |
收 拾 起 大 地 山 河 一 担 装，

（三眼带赠板）

$\frac{4+4}{4}$

四 大 皆 空

相。历尽了渺 渺 程 途，

漠 漠 平 林，垒 垒

高 山， 滚

滚 长

江，但见那寒 云 惨

雾 和 愁

织，受不尽苦 雨 凄

6 - 6 2 | 3 - 2 1 | 6. 5 3 5 6 |

风 带 怨

5 6 6 1 2 | 1. 1 6 6 5 3 5 6 | 1 - 6 - |

长。雄 城 壮，

5 6 6 5 3 - | 3. 2 1 - | 2 - 1. 1 6 6 5 |

看 江 山

6 - 1 2 | 3.5 6 0 5 3 2 - | 2 - 2 3 |

无 恙， 谁

3 0 5 3 2 3 - | 3 5 5 3 2 3 | 3 - 2. 2 1 |

识 我 一 瓢

2 0 3 3 2 1 1 1 6 | 5 0 6 2 1 6 | 6. 6 5 6 |

一 笠 到

1. 2 1 1 1 6 | 5 6 ‖ （眼起）【刷子芙蓉】（南正宫） 2+2/4 2 3 5 2 3 |

襄 阳。（众军唱）颈 血

2 1 6 6 1 6 | 5 5 3 2 | 3 6 5 6 6 5 3 2 |

溅 干 将，尸 骸 零 落，

3 5 3 2 | 2 3 3 5 3 | 2 3 2 3 2 3 |

暴 露 堪 伤。又 首 级

6 6 6 1 6 | 1. 2 3 2 | 2 3 3 5 3 |

纷 纷， 驱 驰 枭 示 他

方。凄 凉， 叹 魂魄

空 飘 天 际， 叹 骸骨

谁 埋 土 壤？ 推 车

辆， 看 忠 臣 榜 样， 枉

铮铮 自 夸 鸣 凤 在 朝

【锦芙蓉】（南正宫）

阳。 （帝唱）裂 肝 肠！ 痛 诛 夷

盈 朝 丧 亡， 郊 野

血 汤 汤。 吓 哈 好

头 颅 如 山， 车 裁

2 3. 5 3 2 | 1 6 5 6 3 6 5 | 6 5 6 - |

奔 忙。又 不 是 逆 朱 温 清 流

1.2 3 2 1 6 | 6 5 3 6 5 6 3 3 | 3 5 6 5.6 1 6 - |

被 祸， 早 做 了 暴 赢 秦 儒 类

5 - 6 6 5 3 | 5 - 6 5 | 6. 5 3 - | 3 2 1 6 |

遭 殃。 添 悲 怆， 叹 忠 魂

1. 2 3 2 | 2 3 2 0 2 3 | 1 0 3 2 3. 2 |

飘 飏， 羞 煞 我 独 存

【雁芙蓉】(南正宫)

1 0 2 1 6 0 5 | 6 6 5 3 6 | 5 6 ‖ 2/4 0 6 |

一 息 泣 斜 阳。(众犯妇唱) 苍

5 3 | 3 1 2 | 3 2 1 2 | 2 3 5 5 | 6 5 6 | 6 5 6 | 6 5 5 |

苍 呼 冤 震 响， 流 血 泪 千 行 万 行。 家 抄

6 1 2 1 | 5 5 | 6 6 | 5 3 6 | 6 56 1 21 | 6 2 1 61 2 | 2 6 5605 |

命 丧 资 倾 荡，害 妻 孥 徙 他 乡。啊呀 苦 吓， 叹 匹 妇

3 32 1 2 | 2 3 5 | 3 2 6 6 | 5 5 | 5 6 5 | 6 5 3 | 3 2 1 6 |

沟 渠 抛 丧。 啊 呀 天 吓！ 真 悲 怆， 纵 偷 生

【小桃映芙蓉】(南正宫)

3 5 3 2 | 2 5 3 2 | 3 3 | 2 1 6 6 | 6 5 3 6 | 5 6 ‖ サ 5 3 - |

肮 脏， 倒 不 如 钢 刀 骈 首 丧 云 阳。(帝唱)惨

4/4 5 665 601 2 | 2 2 1 612 216 | 5 6 5 3 |

听着哀号莽，惨

50 665 6 1 2 | 2 3 2 1 2 | 3 - 3 5 |

睹着俘囚状。裙钗

3.5 665 35 2 | 2 332 1116 | 5 6 6 i |

何罪遭一网？连抄

60i2 2i6 5 6 | 5 3 - 5 | 6 5 36 5 5 |

十族新创。纵然是天灾

6. 5 3 - | 32 12 1 61 | 33 32 1 0 |

降，消不得诛屠恁广。咏

0 6 5 6 5 | 12 3. 5 32 | 1.2 216 5 6 |

恨少个裸衣挝鼓骂

【普天芙蓉】（南正宫）

6 5 3 6 | 5 6 ‖ 2/4 0 65 | 3 32 | 23 116 |

渔阳。（众犯官唱）为邦家输忠

56 65 | 3 56 | 2 12 | 3 2 | 1 2 | 53 65 |

说，尽臣职忤强项。山林隐甘学

6 12 | 22 12 | 332 12 | 21 32 | 1 2 | 2 65 |

佯狂，俘囚往誓死翱翔。空悲

壮，负君恩浩荡，拼得个死为

【朱奴插芙蓉】（南正宫）

厉鬼学睢阳。（帝唱）眼见得普天

受枉，眼见得忠良

尽丧。弥天怨气

冲千丈，张毒焰古来

无两。我言非戆，劝冠裳

罢想，倒不如躬耕

【尾声】

陇亩卧南阳。（程济唱）路迢

迢心快快，何处得稳宿碧梧

1/4 6 | 6 i | 廾 5 3 - 3 5 6 5 3 - | 4/4 i 6 3 2 |

枝 上。 （帝唱）错 听 了 野 寺

i i i 6 5 6 | 3·6503 2 - 3 6 | 5 6 - - ‖

钟 鸣 误 景 阳。

南北合套　一支北曲和一支南曲相间联用所组成的套数，其变化亦颇多样，如先南后北、夹用幺篇（叠前曲）等即是。如《长生殿·絮阁》黄钟〔醉花阴〕套，为突出杨贵妃的的性格和情绪，通套北曲统由杨妃唱，并大多用三眼板，而高力士、永新、唐明皇则分唱南曲，全套形成专人专曲、专板的套式布局。例如：

醉花阴南北合套（黄钟宫）

（《长生殿·絮阁》杨贵妃［旦］、唐明皇［官生］等唱腔）

正宫调（1＝G）

吴秀松传唱
武俊达记谱

【醉花阴】（北黄钟）

廾 3 5 6 5 4 3 3 - 5 4 3 2 1

（杨唱）一 夜 无 眠 乱 愁

1 6 0 2 2 2 1 3 - ⁝ 3 1 2 3 3 - 5 6

搅， 未 拔 白 潜

1 1 1 6 5 6· 5 4 3 - ⁝ 5 6 1 7 6

踪 来 到。 （往 常 见）

1 6 5 3 5 0 5 4 3 5 6 7 6 6 5 6 5 - ⁝

红 日 影 弄 花 梢，

1 1 1 2 3 3 - 6 6 07 6 5 4. 3 3 - ⁝ 1 1 1 2 3 1

(软 哈 哈）春 睡 难 消，犹 自 压

1 6 6 5 3 - ⁝ 0 5 6 1 7 6 1 6 65 3

绣 衾 倒。（今日呵，可 为 甚）凤 枕

5. 5 4 3 5 6 7 6 6 5 6 5 - ⁝ 3 2 1 3 -

急 忙 抛。（单 只 为

6 6 5 4. 3 3 - 5 4 3. 3 2 1 2 1 2 3 - ‖

那） 筹 儿 撇 不 掉。

【画眉序】（南黄钟） （中眼起）

サ 1 2 1 6 1 6 5 6 - - | 4/4 5 30 6 1 | 1 2 1 6 1 |

（高力士唱）（只 为）政 勤 劳， 偶 尔 违 和

1 6 1 1 2 1 6 | 2/4 5 2 1 6 | 1 2 1 | 6 5 | 5 6 6 i 6 |

厌 烦 枕。爱 清 幽 西 阁，暂 息 昏

5 5 3 3 | 5 3 5 21 | 6 2 1 2 | 2 1 6 6 2 | 3 2 3 21 | 6 1 |

朝。偃 龙 床 静 养 神 疲， 守 玉 户 不 容 人

2 1 2 | 1 1 2 | 1 6 1 | 2 1 6 1 | 5 30 6 1 | 1 2 3 |

到。只 因 亲 奉 君 王 命，(量) 奴 婢 敢 行 违

【喜迁莺】（北黄钟）

2 1 ‖ サ 1 3 5 6 - | 4/4 1. 2 1 - | 1 12 17 6 5. 6 17 6 |

拗。（杨唱）（休 得 把） 虚 脾 来

5 5 3212 176 | 1·2 3 32 1·2176 1 | 1 2 176 5·6 176 |

掉，（休得把） 虚 脾 来

5·5 3 5 2 1 | 1 - 5·5 435 | 612 176 5 - |

掉， （吓！） 嘴 喳 喳

6 5·612 6535 3212 | 34·3 0654 3·5 3·212 | 1 - 1 - |

弄 鬼 妆 妖。

6·1 6·535 3212 176 | 1 - 5 61 653 | 530 56 1 - |

焦 （也 波） 焦，（急得 咱） 满 心

1· 2 1·2 3 32 | 1·1 76 10 0 | 0 116 561 56 |

越 恼！ 我晓得 别 有 个

5·6 5·5 #435 | 6·1 6·535 3212 176 | 1 - 3256 5#4 3 |

人 儿 挂 眼 梢，（倚 著 他）

530 6 65 33 32 | 1·261 653 35 5176 | 1·3 2 1 0 |

宠 势 高， （好吓！）

0 23 5 3212 176 | 1·761 23 2·2 176 | 55 06 1 - |

你 明 欺 我 失 恩 人 时 衰

1 12 176 5·1 653 | 35 5176 1 0 | 0 5 56 1 5 6 |

运 倒。 （也罢！） 我 只 待

5·165 3 32 176 1 | 1 2 3 5 #4 | 3 116 56 1 5 6 |

自 把 门 敲，我 只 待

5·165 3 32 1·5 65 3 | 3332 1 23 5·6 5 #4 | 3 – ‖

自　把　得这门　敲。

【画眉序】（南黄钟）

2/4 0 6 2 | 16 2 3 2 | 1 6 | 6 6 0 2 | 1 6 | 2 1 |

（唐唱）（何　事）语　声　高。　蓦　地　将人　梦惊

2 1 | 1 2 1 1 | 2 1 | 6 1 2 1 | 1·2 3 2 | 1 3 5 50 |

觉。　这春光　漏泄，怎　地　开　交。（内待唱）黄　金屋

65 21 | 61 2 | 2 6 62 | 32 32 | 1·2 216 | 5 1 56 |

恁样　藏娇，　葡萄架　霎时　推　倒。（唐唱）朕和

1 161 | 6 1 0161 | 2 1 0211 | 2 1 6 1 | 12 3 21 | 6 1 ‖

衣假寐　佯推　睡，（须索把）兽环　开　了。

【出队子】（北黄钟）

サ 1 3 6 5 6 – | 4/4 1· 2 1 – | 1·2 176 5·6 176 |

（杨唱）（都 只 为）　相　思　萦

5· 5 3 5 2 1 | 1 6 3 5 6 5 | 612 176 5 · 3 |

绕，　（为　著　个）意　中　人　（把）

5 6 665 3 1 2 | 3 3 12 3 3 | 3 3 3 5 35 3 2 |

心　病　挑。（悄）东　君　春心偏向

1 60 1 2 3023 3·212 | 1 1 7 6 5 | 5 1 3 5 6 5 |

小　梅　梢，（单 只 待，　单 只 待）望著

6·2 1 7 67 6 5 | 3·5 6 665 3·2 1 2 | 3 6 5 6 1 |

梅　来　把　渴　消既不沙

1 1112 3 3 2 | 1 3 06 5 6 1 7 6 32 | 1.3 2 21 6 - |
只 问是) 谁把 (那) 珍 珠(去) 慰

6. 1 5.1 6.5 3 | 3 5 0176 1 - ‖ 2/4 5 30 505 |
寂 寥。 (唐唱)偶 只 为

【滴溜子】(南黄钟)

3 5 3 | 2 1 | 1 2 1 6 | 5 6 | 2 1 6 1 | 2 2 1 |
微 疴, 暂 思 静 悄。 恁 兰 心 蕙 性

6 5 | 5 3 5 | 6 5 1 3 | 2 3 | 3 6 1 | 6 1 |
慢 多 度 料, 把 人 无 端 奚

2 1 6 6 | 1 23 2 1 | 6 1 | 5 35 6 5 | 3 0 | 0 6 1 6 |
落。(我)神 虚 懒 应 酬, 相 逢 话 言 少。(妃子, 请)暂 返

2 2 1 | 5 6 1 | 1 2 1 6 ‖ 5 6 | サ 2 1 3. 6 5 4 3.3 2 3
香 车, 容 我 睡 饱。 (杨唱)(暖 呀,

【刮地风】(北黄钟)

1 6 2 - | 4/4 3 - 1 2 3 | 6 . 5 3 . 2 |
则 这) 御 榻 森 严

1 7 6 - | 6 5 3. 2 1 2 | 3 5.656 17 6 5 |
宫 禁 遥,(早 难 道 有

3 3 5 6 543 | 3 2 1.1 7 | 6 5 3 32 1 60 1 2 |
神 女) 飞 渡 (暖) 中 宵。(只 问 这) 两

3 5 4 3 - | 2 1 - 2 3 | 6 - 554 3 |
般 (儿) 信 物 (是) 何 人

2.3 2 1 - | 0 0 0 0 | 0 5 56 17 6 5 |

掉?（昨夜 谁待 陛下 寝来? 可 怎 生 般）

6 65 3 5 6 65 | 3. 2 3. 1 | 2 17 6 1 |

凤 友 鸾 交，（到 日 三 竿）

65 3 6 5 6 65 | 3 0 0 0 | 0 2 1 1 2 1 2 |

犹 不 临 朝?（外人 不知 呵 多 说 是）殢

3 54 3 5 3 6 | 5 5 6 65 4 3 | 2.3 2 1 - |

君 王 是（我 这）庸 姿 劣 貌。

1 6 1 1 2 - | 17 6 6 5 35 6 | 5 3 6 5 6 65 |

（那 知 道）恋 欢 娱（别 有 个）雨 窟 云

3. 2 3 - | 3 2 17 6 | 5 6 17 6 - |

巢。（虽 则 是）蝶 梦 酣，

1 2 1 1 67 6 5 | 6. 5 6.6 56 | 5 4 3 - |

鸳 浪 翻，春 情 颠 倒，

0. 1 2 1 2 | 3 54 3 - | 5 - 33 2 1 |

（呀，他）困 迷 离，精 神

1. 2 1 60 1 2 | 3.5 3 2 - | 2 6 7 6 7 |

难 打 熬，（怎 负 他）

2 17 6. 5 | 3.5 6 65 3 2 3 | 3 2 1.1 7 | 6 - ‖

凤 墀 前 鹄 立（嗳）群 僚

【滴滴金】（南黄钟）

（高力士唱）（告）娘 娘 省可闲 烦 恼。百 纵

千随 真 是 少。（莫说）梅亭 旧 日 恩 情

好，（就是）六 宫 中 新 窈 窕，（也只合）佯 装 不

晓，直 恁（的）破 工 夫 多 计 较。何 况 九 重（就

容）不 得 这 宵。

【四门子】（北黄钟）

（杨唱）（非 是 咱）

衾 裯 不 许 （把） 他 人

抱，（非 是 咱） 衾 裯 不 许 （把）

他 人 抱。 道

道 道， 道 得 咱 量 似 斗

3 5 3 3 2 1 6 0 1 2 | 3 5 4 3 - | 2 2 1 2 3 |

篙，（只 怪 他） 两 边 （儿） 串 就

6 - 5 5 4 3 | 2 3 2 1 - | 1 2.3 2 1 6 6 5 |

装 圈 套， 故 将 咱

3.5 6 6 5 3.2 1 2 | 3 1 1 2 3 1 2 | 3 5.6 5 6 1 1 6 |

瞒 的 牢。（他 似） 怕 我 焦，（只 休）将 彼

5 4 3 - | 3 5 3 5 6 - | 5 4 3 3 5 3 2 |

邀。 （却 怎 生）劣 云 头 只 思

1 1 1 2 3.5 2 | 3 1 1 1 2 1 7 6 | 5 6 6 5 3.2 1 2 |

别 岫 飘。（将 他 来） 假 做

3.2 3 - | 2/4 2 1.7 6 1 | 2 2 3 | 5.3 2 1 | 2. 3 |

抛， 暗 又 招，转 关 儿 心

【鲍老催】（南黄钟）

2 2 2 1 | 6 2 | 3 2 3 ‖ 5 3 0 5 6 5 | 3 6 6 |

肠 难 料。 （永新唱）为 何 泪 抛，无 言

6 0 1 6 | 6 1 2 | 1 0 | 0 1 6 | 1 0 6 0 1 6 | 6 1 2 |

独 坐 神 暗 消，高公 公！是 谁 触 著 他 情 性

1 6 2 1 6 | 6 1 2 1 | 3 6 2 | 6 5 6 | 1. 2 | 2 3 2 1 |

娇。（你 漫将）眉 黛 颦， 啼 痕 渗， 芳 心

6 6 6 | 1 6 1 2 | 2 3 2 1 | 6 1 1 | 5 0 6 1 2 | 2 3 2 1 |

恼。晨 餐 未 进 过 清 早，千 金 玉 体 轻 伤

【水仙子】（北黄钟）

6 1 6 | 1 1 3 | 6 5 6 | 2 1 ‖ 2/4 0 6 | 5 4 3 | 3 5 6 5 |

了？（请）回 宫去寻 欢 笑。（杨唱）（问 问 问， 问）

3.565 3.212 | 3.2 3 | 3 2 | 1 7 6 | 6 1 6 6 5 | 3 5 6 |

华 尊 娇， （怕 怕 怕， 怕）不似 楼 东

6 543 | 2 3 | 3 2 | 2 2 3 | 3 3 2 1 2 3 | 5 4 3.5 |

花更 好。 （有 有有， 有那）梅 枝 儿曾

6 5 4 | 3 2 | 1 7 6 | 6 1 3 5 | 6 5 6 | 5 4 3 |

占先 春，（又 又 又， 又何用） 绿杨牵 绕。

3 2 | 2 2 3 | 3 1 2 3 | 5 4 3.5 | 6665 3 2 | 3 3 |

（请 请请， 请） 真 心 向 故 交，（免

3 3 5 6 | 6. 5 | 6 1 2 1 | 6 5 6 | 5 4 3 | 3 6 |

免免， 免） 人 怨 为妾情 薄。 （拜

6 6 | 6 5 3 3 2 | 1 6 5 | 3 3 | 5 6 5 3 2 | 3 3 |

拜拜， 拜）辞了 往 日 君恩 天 样 高。（把

3 35 6 | 6 6 | 7 7 2 | 3 3 2 7 | 6 6 | 5 #4 3 |

把把， 把）深情 密意 从头 缴。

3 6 | 6 6 7 | 7 6 7 7 | 6 7 2 2 | 2 6 7 7 | 7 2 7 6 5 | 6 - ‖

（省 省省， 省可自）睹旧物 泪，珠 抛。

【双声子】（南黄钟）

（皇唱）情双好，情双好，纵百岁犹嫌少。怎说到，怎说到，平白地分开了。总朕错，请莫恼。（妃子！见了）你颦眉泪眼，越样生娇。

【煞尾】

（杨唱）领取钗盒再收好。（唐唱）妃子！度芙蓉帐暖今宵，（杨唱）重把（那）定情时心事表。

演唱方法。昆剧演唱有相互关联的四个方面，即音韵、口法、演唱与念白。

音韵，昆剧唱字南北曲声韵不同，北依元周德清《中原音韵》，分十九部韵，“平分阴阳、入派三声”；南遵明乐凤韶、宋濂《洪武正韵》，平上去分二十二韵，另立入声十韵。后屡经增损，至清乾隆末年沈苑宾《曲韵骊珠》，立平上去三声二十一韵、入声八韵，遂为后世沿用。三书韵目对照如下：

(一)《中原音韵》(1324年)	东钟	江阳	支思	齐微		鱼模		皆来	真文	寒山	桓欢	先天	萧豪	歌戈
(二)《洪武正韵》(1374年)	东	阳	支	齐	微	鱼	模	皆	真	寒 删		先	萧 爻	歌
(三)《曲韵骊珠》(1792年)	东同	江阳	支时	机微	灰回	居鱼	姑模	皆来	真文	干寒	欢桓	天田	萧豪	歌罗

(一)	家麻	车遮	庚青	尤侯	侵寻	监咸	廉纤	平声始分阴阳,入派三声。
(二)	麻	遮	庚	尤	侵	覃	盐	四声不分阴阳,另立入声十韵。
(三)	家麻	车蛇	庚亭	鸠侯	侵寻	监咸	纤廉	平上去入俱分阴阳,上声分而未尽,另标“阴阳通用”一类;另立入声八韵。

反切,古代汉字拼音法,即前后二字拼出字音法。前一字定声母,后一字定韵母。如:相,息亮切。即前字“息”定声母,后字“亮”定韵母。再如:天,梯烟切。即前字“梯”定声母,“烟”字定韵母。

五音,曲家称声母为“字头”。五音,前人借用声律“宫商角徵羽”五个阶名以区别“唇舌齿牙喉”诸音阻部位。宋沈括《梦溪笔谈》以唇音为宫、舌音为商、牙音为角、齿音为徵、喉音为羽,另有所谓半齿半舌音为半徵半商等。《曲韵骊珠》分宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫七类,比较符合口腔发音部位。如:

宫,舌根音,凡声母为 g、k、ŋ、h 者都是,字例如公、空、昂、杭。

商,舌尖后音,凡声母为 zh、ch、sh、r 都是,字例如章、昌、商。

角,硬舌面音,凡声母为 j、q、л(苏音尼)者都是,如江、腔、娘。

变徵,舌尖中音,凡声母为 d、t、n、l 者都是,字例如东、通、农、弄。

徵,舌尖前音,凡声母为 z、c、s 者都是,字例如宗、聪、松。

羽,软舌面音,凡声母为 x、声化元音 y(i)、yu(ü)者都是,字例如兴、英、晕。

变宫,双唇音、唇齿音,凡声母为 b、p、m、f、v 者都是,字例如帮、滂、芒、房、望。

清浊,《曲韵骊珠・凡例》:“清音者即俗所谓‘干净音’;浊音者即俗所谓‘汉’,或谓‘出风’;至于次浊,则无清音者。”以汉语拼音说:

凡声母以 b、m、d、n、l、j、g、z、zh、ẑh,声化元声 y、w、yu 拼出的字以及零声母——以 a、o、e 作韵头的字,属清音。

凡声母以 p、t、k、h、q、x、c、ch、ĉh 拼出的字,属浊音。

凡声母以 f、v、s、sh、ŝh、r 拼出的字，属次浊音。

四呼，指音节发音延长过程中的四种不同的口形，以汉语拼音说：

开口呼，凡韵母中第一个母音为 a、e、o、ê、-i 的都是，字例如巴、卑、奔、波、车。

齐齿呼，凡韵母中的第一个母音为 i 的都是，字例如笔、标、宾、边。

合口呼，凡韵母中的第一个母音为 u 的都是，字例如补、吐、拖。

撮口呼，凡韵母中第一个母音为 ü 的都是，字例如居、娟、诀。

四呼是行腔的主要母音，演唱艺诀有“腔变音不变”，即指行腔时须保持一定的口形。

归韵，归韵收声指一字行腔尾部必须收音到位，不同母音的字须收归一定的部位，现以汉语拼音标明《中原音韵》和《曲韵骊珠》各韵收音列表如下，（惟“监咸”、“纤廉”、“侵寻”三闭口韵，目前除闽、广外，它处已消失，凡收音 m 者已异变为 n）：

《中原音韵》	《曲韵骊珠》	所属韵母				收音
东中	东同	ong	iong		üong	穿鼻音
江阳	江阳	ang	iiang	uang		穿鼻音
支思	支时	-i	er			直出无收
齐微	机微		i			收噫音
	灰回	ei		uei		收噫音
鱼模	居鱼				ü	收迂音
	姑模			u		敛唇音
皆来	皆来	ai	ìai	uaì		收噫音
真文	真文	en	in	uen，	ün	收抵颚音
寒山	干寒	an	ian	uan		收抵颚音
桓欢	欢桓			uan		收抵颚音
先天	天田		ian		üan	收抵颚音
萧豪	萧豪	ao	iao			敛唇音
歌戈	歌罗	o	io	uo		直出无收
家麻	家麻	a	ia	ua		直出无收
车遮	车蛇	ê	ie		üe	直出无收
庚青	庚亭	eng	ing	ueng		穿鼻音
尤侯	鸠侯	au	iau			敛唇音
侵寻	侵寻	em	im			收闭口音
监咸	监咸	am	iam			收闭口音
廉纤	纤廉		iam		üam	收闭口音

头腹尾，度曲家讲究唱字须分头腹尾，但又非截然分开，而须转换匀适，过腔得宜。由于字头（声母）、字腹（介母）与字尾（收音）的不同，同时唱腔长短高低的不同，有些字音少音短即须“急切成音，出口成字”，另一些有拖腔、长腔则字音须作分解，形成“头短、腹长、尾收”的行腔格局。例如：

3 5 | 3 3 ⋮ 3 ⁵⁄₆#4 3 4 3 3 | 2 2 3 |

一 番 花

（衣） （弗安） （安） （呼）—（哇）

（出口成字） （出口成字）（拖安音） （收抵颚音）（出口—成字） （拖啊）

5 5⁶⁄₅· 3 2 ⋮ 1·2 21 6̣……

裙

（吐） （乌） （温）

（出口） （拖乌音） （成字）

每一字除“直出无收”者外，都须唱至“收音”处收音后，字腔才完整。昆剧演唱除吐字、运腔与收声外，关于四声腔格诸口法也多用特定装饰小腔，主要的约有十种，要求如下。

橄榄腔：1 - - - |（< >），由强渐强再由强渐弱，主要用于平声字。

掇腔：3 0 3，前实而顿，后虚而带，多用于平声字。

叠腔：3 3 3 2 或 3 ⁵⁄₆#4 3 0 2，虚实相间，第二叠略“呼”，第三音可“嚯”，主要用于平声字。

擞腔：3 4 3̃ 或 3̃，宜用颐颔间摇曳振颤，以柔和圆润见长，多用于平声字。

嚯腔：5̣ 3̣（▾），吞用“落腮”，轻俏找绝；出口腔，专用于上声。

豁腔：6 ⁱ，上扬悠远，飘逸而收；专用于去声字。

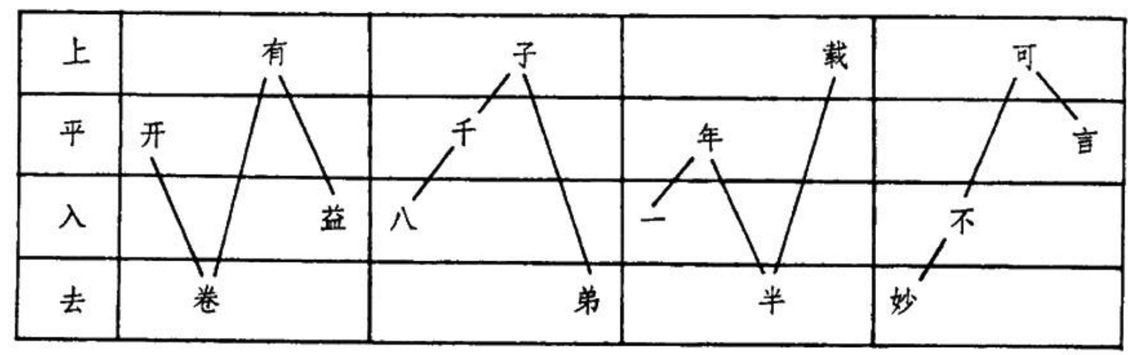
断腔：　3 · 5，出口即断，不滞为上；专用于入声字。

哼腔：　6 –，高哼空灵，下滑柔和；专用于上声字。

滑腔：　5 · 6　6·5 3，气息细匀，润如水磨；多用于平声字。

叠顿腔：　3 3 2，闪赚波俏，顿挫分明；主要用于平声字。

念白，昆剧念白有本白与韵白之分，韵白因字音四声阴阳不同，其长短缓急亦有不同。已故曲学家宋衡之于其遗著《重编昆曲探骊》首创以四间谱表示念白之比例的高低升降，并说明昆曲道白之高下，实宗于中州音韵，但念白所用音高和声调较诸行腔有三点显著不同之处，即："一、念上、去声字的音高与唱腔适相反，即上声特高，而去声特低。二、念白时的高低音域，大大的小于唱腔。三、道白中平上去入相对音高的次序是"上、平、入、去。"以四间谱标之则是：



其特点是："上声务高揭，去声须低落，平声居中上，入声须短促。"

本白多用苏白，但因刻画人物或强调不同的地方性，一些特定人物也使用特殊的地方语。如《寻亲记》封丘令用福建白；《长生殿》高力士用京白；《万里圆》南京公差用南京白；《南楼记》许婆用常熟白；《双珠记》玉章用山西白；《十五贯》娄阿鼠用无锡白；《红梨记》皂隶用扬州白等等。此外大多丑脚、副净及部分白面也常用苏州白，但白面苏白音重浊，为苏州乡间话，叫"老苏白"，如《牡丹亭·问路》郭驼子白口即是。

昆剧伴奏音乐。昆剧伴奏音乐有三个组成部分：伴奏过门、器乐曲牌和锣鼓经。

伴奏过门。伴奏随昆剧发展而有所变，宋元戏曲原"南主箫管，北用弦索"。魏良辅改革昆腔时对伴奏已作调整，但南北伴奏区分仍严，明王骥德《曲律》说："北曲与南曲大相悬绝，有磨调、弦索之分。……北力在弦，宜和歌，故气易粗；南力在磨调，宜独奏，

故气易弱。”到明末清初已发展为以歌唱为主，丝竹副之的衬托性伴奏；再后更发展依行当、演唱形式等运用不同的乐器组合，即（1）曲笛、鼓板、三弦为“细乐”，多用于生旦戏；（2）曲笛、海笛、鼓板（锣），俗称作“粗”，不加锣鼓为“清”，加锣鼓为“浑”，多用作同场群唱伴奏。过门，昆剧传统曲牌唱腔除用击乐划分句读外，无间奏过门。时剧则用旋律性的过门。清乾隆五十七年（1792）叶堂编定《纳书楹曲谱》所收时剧即有高界、中界、低界、随界及品头、和首等带有固定性的弦索引腔和腔间过。如时剧《小妹子》：

（一） 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 1̇ （高界）(1̇·2̇ 1̇ 6 5 6 1̇ | 6 2̇ 2̇ 1̇ 6·5 6 | 6)（中略）|
冤 家 呀，

（高界）(1̇·2̇ 1̇ 6 5 6 1̇ | 6 2̇·1̇ 6·5 6 | 6（下略）

(二)艹（品头）(6 5·) 3 5 - - | 2/4 5 6565 | 6· 2̇ | 1̇（品头）(6 5) | 6 6552 | 2 3 5 | 3（下略）
来 也 罢， 去 也 罢，

器乐曲牌。昆曲中器乐曲牌运用很广泛，凡喜庆筵宴、婚丧仪节、迎宾送客、歌舞军旅都有专用器乐曲牌。曲牌来源有去词的歌唱曲牌，也有民间器乐小曲等。依用途分舞乐、宴乐、喜乐、哀乐、军乐与神乐六类，依戏剧情节需要可折股分段也可联奏，或作加花变奏及移宫犯调等多种变化处理。其中舞乐有〔五福降中天〕、〔满庭芳〕、〔锦庭乐〕、〔后庭花〕、〔节节高〕、〔皂角儿〕、〔春从天上来〕、〔老六板〕、〔锦上花〕、〔柳青娘〕等；宴乐有〔傍妆台〕、〔柳摇金〕、〔水底鱼〕、〔雁儿落〕、〔迎仙客〕、〔春日景和〕、〔庆南枝〕、〔川拨棹〕、〔豆叶黄〕等；喜乐有〔小拜门〕、〔寄生草〕、〔汉东山〕、〔山坡羊〕、〔普天乐〕等；哀乐有〔哭皇天〕、〔北正宫〕等；军乐有〔大开门〕、〔水龙吟〕、〔一枝花〕、〔将军令〕等；神乐有〔万年欢〕、〔小开门〕、〔朝天子〕、〔普安咒〕等。如〔川拨棹〕，宴乐细

吹打。《长生殿·小宴》唐明皇与杨贵妃第二次饮酒用此曲。本曲可反复，亦可末音延长半拍直接转入〔豆叶黄〕。例如：

川 拨 棹

小工调（1＝D）$\frac{2}{4}$

中速

0 i 6 65 | 4 3 5 | 5 5 3565 | 3 i 6 65 | 4 3 5 | 5 5 3565 |

3 i 6 | i 7 6 65 | 3·5 3 2 1 | 2 2 1 3 | 3 5 |

6·5 1 2 | 3 2 1 | 5 4 5 6 | 5 4 3 | 6·5 1 2 |

3 2 1 | 1 i 6 6 5 | 4 3 5 012 | 32 3 32 | 1 76 1 | 1 5 6 5 |

3·5 3 2 1 | 2·3 1 7 6 | 1 5 3 3 1 | 2·3 1 7 6 | 1·2 1 :||

又如〔山坡羊〕，喜乐，细吹打。多用于换装，《白罗衫·看状》、《琵琶记·请郎、花烛》等剧换装时用。例如：

山 坡 羊

小工调或凡字调（1＝D或1＝♭E）$\frac{2}{4}$

0 32 5 | 6 0i 6i 5 | 6 54 3 2 | 3 02 1 7 | 6·5 6 | 6 i65 3 5 |

65 6 0i35 | 6 54 3 2 | 3 02 1 7 | 6 32 5 | 6 56 i 2i | 6 5i 6·532 |

1 23 2165 | 6 12 1 2 | 3 02 1661 | 2 01 61 5 ‖: 3 56 3 | 3 6 5 35 |

65 6 0165 | 6·1 2165 | 6·121 6 | 6 32 1·612 | 3 23 2165 | 6·532 3 05 |

6i 5 3 | 3 06 5 35 | 6 56 i 2i | 605i 6·532 | 1 23 2165 | 6 12 1 2 |

3 02 1661 | 7 01 6 5 | 3065 3 | 3 6 5 35 | 65 6 0165 |

6 01 2165 | 6·121 6 05 | 6i 3 56 4 | 3 02 1612 | 3 5i 6·532 |

1 76 1 | 1 32 1661 | 2 01 61 5 :‖ 3 3 5 | 6 – ‖

再如大开门，军乐，粗吹打。为昆剧常用曲调之一，俗名《工尺上》。用于发兵点将，大开辕门等处。有时也可作喜乐，《琵琶记·请郎》等也皆用此牌。

例如：

大　开　门

六字调（1 = F）$\frac{2}{4}$

0 3 2 | 1 6 1 | 2 3 | 2 1 2 | 3 · 2 | 1 2 1 |

1 2 | 2 1 5 | 6 - ‖: 6 5 6 1 | 2 3 2 | 1 2 1 |

6 - | 5 6 5 | 5 6 5 | 6 1 2 | 3 - | 2 3 1 |

1 6 5 6 | 1· 2 | 1· 6 | 5 - | 3 5 | 5 6 5 |

3· 2 | 1 - | 6 - | 6 1 5 6 | 1· 2 | 3 2 3 |

2 1 5 | 6 - :‖ 6 1 | 2 3 | 2 1 6 | 5 - ‖

此外，在演剧活动中插用或附加的音乐，有前奏、尾声、插曲等。前奏也称序奏。远在戏曲形成初期宋杂剧竹竿子致词诵诗后，乐队奏乐即具序奏雏形，后逐渐发展成“吹台”或“打通”，形成相对固定性的幕前音乐。戏剧结束后的相对固定性的尾声，至今仍为大多数剧种通用于剧尾。插曲是剧中人做音乐或歌舞活动时所用的音乐，如《琴挑》中的琴曲《雉朝飞》，《骂曹》中的女乐“乌悲词”，《山门》中卖酒人唱的山歌等等，都属插曲性质。

锣鼓经。就在剧中的用途说，可以分为三类。

伴唱锣鼓：有“打末”，多用在句读或拖腔处。在句读间夹用“抽头”或“浪头”，有为配合动作用，也有为加强语气用。例如：

选自《鸣凤记·写本》杨继盛唱段
（吴秀松传谱）

南仙吕【解三酲】

（前略）6 1 1 | 2 1 6 | 6 1 6 5 | 6 1 2 | 2 5 |

我 一 心 要 展 擎 天 手，（吖

5 - | 3 - | 3 - | 3 6 1 1 6 1 | 5 5 5 5 6 | （下略）

哈　管）　管不得十指　淋　漓

（笃.个落笃　一个落笃）

“夹锣”，在句读间夹用二、三锣，可加强语势，划清句读。例如：

选自《宝剑记·夜奔》林冲唱段
（吴秀松传谱）

北仙吕【点绛唇】

サ 4 6 5 4 3 - 5 2 - - | 3 2 1 7 0 2 6.1 5 - 0 0 | （下略）

数　尽　更筹　听残　银漏

（答汤.答汤）　（答汤汤汤）

“衬锣”，可烘托气氛，或加强剧情的描写。常在“急走”处用鼓板、小锣，（或小镲闷击），以衬托林冲黑夜急走惊怖情境。例如：

选自《宝剑记·夜奔》林冲唱段
（吴秀松传谱）

北双调【新水令】

サ 3 3 0 ）0（ 6 5 6 5 - 0 0 |

回　首　望　天　朝，

（答答　答答　答答　汤）　（答　汤　汤.答　汤）

1 1 6 0 6 0 6 0 1 2 3 3 2 1 - 0 0 | （下略）

（吓　哈　急）　急　走　忙　逃，

答答.　答答答.　匝 0 匝 0　匝　匝　0　0　答　汤　汤　汤）

“起住锣”可以曲前用大锣帽子头起，以示起唱速度和力度；曲中句读间夹用二、三锣，以划分句读和连接前后唱腔；末尾用五记锣（住头），以结束全曲。例如：

选自《单刀会·刀会》关羽唱段
（高砚云演唱）

【大锣帽子头】
（特　令｜汤　-｜汤　笃　笃　笃｜汤　答｜汤　-）｜

北双调【新水令】 【二击】
サ 3 - 2 1 2 2 1 3（汤 汤）1 2 1 7 6 - 6 5 6 3 2 3 -
大　江　东　去，浪　千　叠，

【三击】　（末句）　【一击】
（汤 令 汤）⋮（中略）6 5 4 3（文 匝 0）2 2 1 7 6
觑着那　单刀会

【住头】
（汤 令 汤）1 5 6 5 5 3 -（文 齐｜文 齐｜文 -）‖
赛　村　社。

念白语气锣鼓：用于念白起始与末尾前后及句读之间，以加强语气和突出重要字句。如《宵光剑·闹庄》铁勒奴的念白片断：

铁勒奴白：天子旗灵太乙坛，吖哈万人欢（汤　汤）【二击】，东君忽布阳和令，萎草

【冷锤】（哗拉. 0　文）都忘冰雪寒【快五记】（0答｜文齐 文齐｜文）｜某【撕边一锣】（哗拉拉拉 0｜文）｜

铁勒奴【三击头】（答令｜文 齐｜文 -）｜（下略）

身段表演锣鼓：可加强身段动作的节奏感。如《昭君和番》御弟王龙上场身段，用〔七记声〕配合：

【七记声】
勺答 一个 ‖: 汤 令汤｜令汤 一令 :‖【收锣】汤 令汤｜勺答 一个｜汤 汤 ‖

不同性格人物上场须用不同的锣鼓，如《宵光剑·闹庄》铁勒奴上场则用大锣：

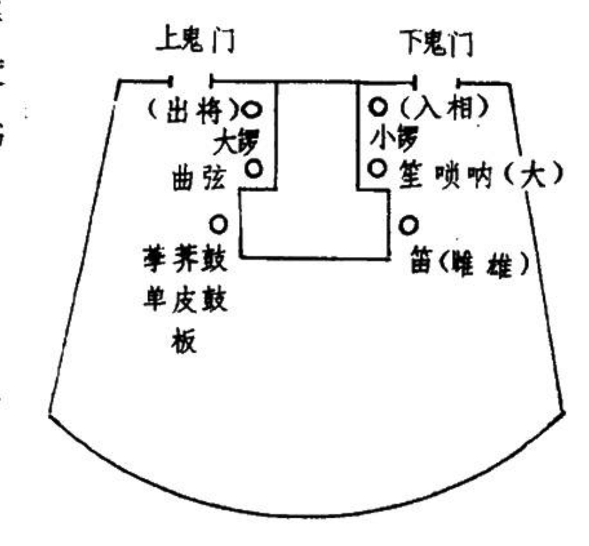
【五击头】 答 令 | 文 齐 | 文答 齐 | 文 0 | 【快长尖】哗 拉 0 | 文 齐 |

铁内白： 呀！

【慢长锤】 ‖: 文 齐 :‖ 文 齐. | 0 答 令 | 文· 答 | 齐· 答 |

文 齐 ‖: 文 齐 :‖ 文 齐 0 | 文 齐 | 文 齐 | 匝 0 0 ‖

昆剧乐队与乐器。昆剧乐队建制屡有变迁。明初刘杲以筝琶被之于《琵琶记》，南词北调，时称“弦索官腔”。至嘉隆间，徐谓《南词叙录》尚称：“今昆山腔以笛管笙琵按节而唱南曲，字虽不应，颇相协和。”尚有弦索不应南字之感。嘉靖三十三年魏良辅与张野塘订交，张改革三弦为曲弦，魏晚年又增入提琴，众乐始备。魏晚年修订《曲律》，增乐器条，总结其乐器改革经验说：“丝竹管弦，与人声本身自谐和，犹琴之勾剔，以度诗歌也。”由明至清，昆剧乐队时有发展，成书于乾隆六十年（1795）的《扬州画舫录》中，仪征李斗记甲申至乙卯（1764 —1795）清乾隆三十年间诸事，卷五载列昆剧文武场乐器十六种，连未录及后增者，昆剧所曾用文武场乐器共计三十四种，常用者十八种，场面桌况各有定位，依《扬州画舫录》座次有如右图：



说明：①弹曲弦者兼奏大铙、唢呐、云锣；吹笛者兼奏小钹。

②其它乐器 如号筒、哑叭、木鱼、汤锣由后台演员兼任。

此六场制因分工合理，持续时间很长。至民国三年（1914 年）因北京建成第一舞台用转台，场面才移至台侧。

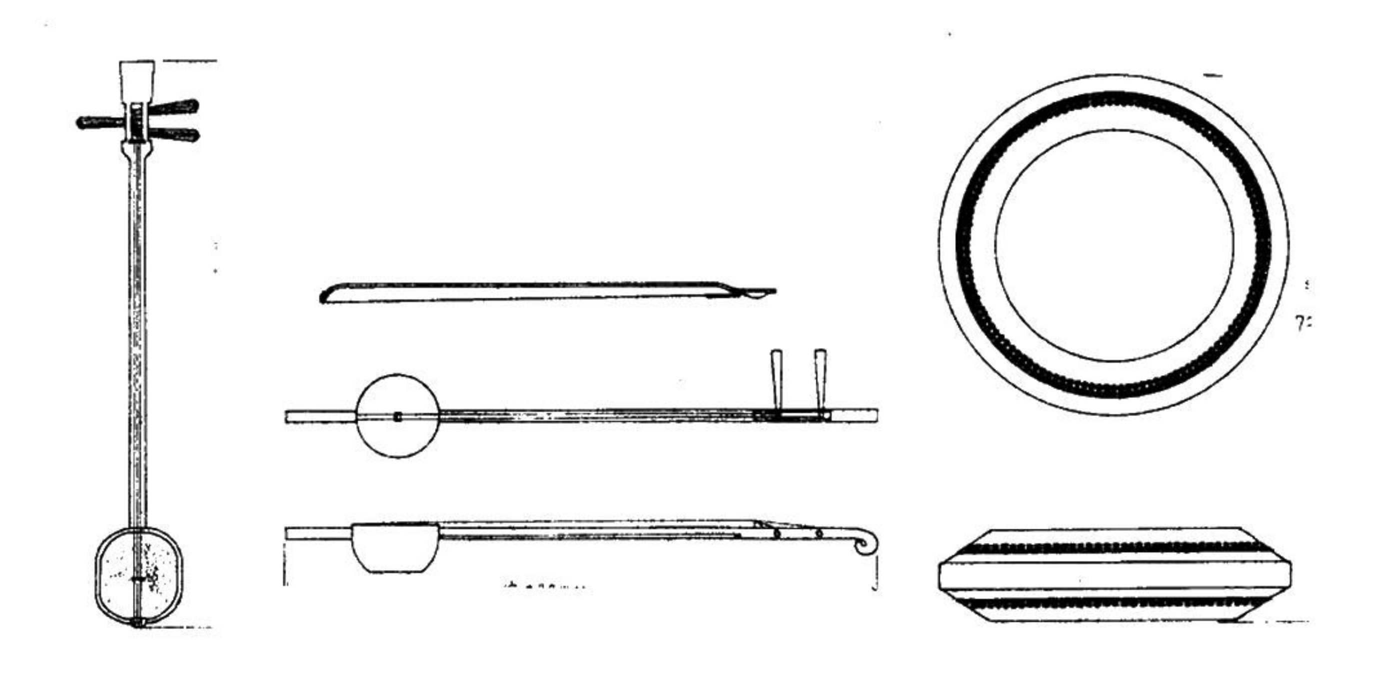
特色乐器。昆剧特色乐器主要有：

笛，《扬州画舫录》："笛子之人在下鬼门，例用雌雄二笛，雌笛小工调，生旦用；雄笛简稍粗，低半音，用于老生花脸，二者吹奏技法同。传统曲笛为六匀孔，既领奏文武场，又为文场之律管（诸乐器音高以笛校正），并可用叉口及口风等技法转用七调。（见上图）

曲弦（下左图），传即张野塘改革之三弦，与笛、鼓合称"三件头"。

提琴，（下中图）为魏良辅引入伴奏乐器，与笛、曲弦、笙四件乐器组合，清淡疏雅，风味纯正。今已少用。

荸荠鼓，（下右图）亦称怀鼓，用单签敲击，适用于室内轻声歌吟，音软而糯，专用于生旦戏。



锡剧音乐　清代，由江、浙、沪一带花鼓滩簧的两个支脉——常州滩簧、无锡滩合流，形成常锡文戏，其唱腔主要是〔簧调〕。在发展过程中又吸收杭州武林班的〔大陆板〕、苏州〔铃铃调〕（即〔苏州文书调〕），形成锡剧三组基本唱腔。此外当地山歌小调和其它杂调，则为锡剧唱腔的第四个组成部分。

唱腔音乐结构。〔簧调〕、〔大陆板〕都是板式变化体，〔铃铃调〕尚在发展中，其它山歌小调，仅作为插曲之用。

〔簧调〕。〔簧调〕目前常用的有中板、慢板、快板、导板和散板等板式，男女分腔。属于〔簧调〕系统的还有如下三组唱腔：〔开篇〕、〔长三调〕、〔说头板〕、〔行路快板〕、〔哭调〕；〔反弓老旦调〕、〔老式簧调〕；〔新簧调〕、〔新编老簧调〕、〔簧调流水板〕、〔簧调弦上调〕等。

〔簧调中板〕，通称作〔簧调中急板〕，中速，一般多用作叙述事物。唱段结构以“起、平、落”为主，曲体一般是：起句＋‖:清板下句＋清板上句:‖＋落调（或收板）。清板句数不定，起句前后及落句后常须加用过门。这种曲体结构在说唱滩簧时期早已形成，三组基本腔今多用此曲体。例如：

选自《红色的种子》老爹唱段

（常玉春演唱）

【簧调中板】（起调）

(3561 5632) | 6 5 6 5. | 3526 1 2 | 1·6 5 (5 3 5 1 | 6 · 1 5 4 3 2) |

你们这班 年 轻 人，

（清板下句） （清板上句）

6 6 6 5. | 3525 23 1 | 1 0 | （清板四句略） | 5 5. 35 6 |

要 把 世道 认 认 清， 说 仇 我 有

（清板下句） （清板上句）慢

5321 1 | 2312 3521 | 6 1 1 | 23 1 6655. | 2236 5 |

千 重 仇， 说恨 我 有 万 重 恨； 都只 为 鸡蛋没有 石头 硬，

（收板）

1 · 5 6123 | 1 23 1 | 1. (5 6 · 1 | 3561 5432 | 1 -) ‖

打 落 门 牙往 肚 里 吞。

女腔是男腔五度、八度加花变化，比男腔优美细腻。一般是散板起腔，曲体与男腔同，起调、收板间插用八句清板。例如：

选自《红花曲》杜桂英唱段

（江韵芝演唱）

【簧调中板】

サ（2 - 1 - ）2 5.3 2 32 1 - - | 2/4 3 26 13 2 | 2163 5 61 |

你 与 我 虽然 不是 亲 姐

5. (6 5351 | 6.1 5432) | 3221 6 61 | 3235 3 | 66 1 5321 |

妹， 更比 姐妹 还要 强。别人 对我

5 61 5 | 565 3.565 | 231 1 | 6 61 3 55 | 61 2 16 |

不了 解， 你肚里藏 着我的 一本 帐。十几 年来我 从未旷过

1 27 5 | 61 3 3 52 | 653 23 5 | 51 2 2 | 565 3321 |

一日 工， 革新 擂台 桂英 阵 阵 是 闯 将。为生产 攻坚破关

22327 5 | 3135 16535 | 51 2 2 | 655 2361 | 3.526 1.2 |

不叫 苦，有困难 桂英总是 前 头 挡。总算把 小组成为 先 进 组，我

3/4 3 61 135 1 | 2/4 3526 151 | 6532 1 | 1. (5 6.1 | 3561 5432 | 1 -) |（下略）

未曾 辜 负 党 培 养。

〔簧调慢板〕，〔簧调慢板〕虽与中板同样用一眼板（$\frac{2}{4}$拍），但速度放慢，行腔放长，小腔增多，已具有慢板基本特征，尤以女腔用音增多，已具扩板基本条件。例如：

选自《红花曲》管书记唱段

（季梅芳演唱）

【簧调慢板】

サ （1 - 5 - ） 5 6 6 5 5 5 - （ 1 5 - - ） 6 535 |

太湖水 三万

2/4 5 3.5 | 2.3 1.2 | 7.6 5 （ 535i | 6.i 5432 ） | 5 65 5 5. |

六千 顷， 烟波 茫茫

3 3523 3.2 1 | 1 0 |（中插清板略）| 5635 22345 | 3.21.（6 5432）| 5 5 2 3.5 3 |

接青 云； 若无源头活水 来， 不过 是

5 52 3 3 5 | 56 1 3521 | 1.（5 6.i | 3.56i 5432 | 1 - ）‖

死水 一池 浑 沌 沌。

选自《红色的种子》华小凤唱段

（姚 澄演唱）

【簧调慢板】慢

2/4 3235 i | 6 16 i 23i | 3.53216 i215i | 5432 1 | 53 5 （ 535i ）|

嫂嫂 呀，你的 心愿 总 能 了，

232161 536i | 56532 1 | i 26 i25i | 5432 1 | 5.3217 6.（ i |（下略）

快 把 愁 闷 丢 开 掉 。

〔新编老簧调〕，目前锡剧界普遍用的〔老簧调〕系从六十余年前的〔老式簧调〕变化而来，此腔本久不用，中华人民共和国成立后，音乐工作者郑桦改编运用很受欢迎，现成为最常用的曲调之一。例如：

新编老簧调（男腔）

（《双推磨》何宜度唱腔）

1 = ^{b}B $\frac{2}{4}$

费兴生演唱
郑 桦编曲

(3561 6532 | 1 1 1) | 3535 | 2 1 | 5. (6 | 1235 2161 |
推呀拉呀 转又 转，

5 5 1) | 6 65 6 1 | 3 5 3 | 2 2 5 5 | 3 6 5 |
磨儿 转得 圆又圆，上爿好像 龙吞珠，

1 16 5 | 3 5 | 1 1. 231 | 1. (5 6. 1 | 3561 6532 | 1 1 1) ‖
下爿 好像 白浪 卷。

新编老簧调（女腔）

（《红色的种子》华小凤唱腔）

1 = ^{b}B $\frac{2}{4}$

倪同芳演唱
郑 桦编曲

(3561 6532 | 1 1 1) | 2.3 3 | 1 2 | 3.2 1 | 5. (6 |
柳色青 北雁 南 归，

1 16 5 6 | 5 5 1) | 6 33 2 1 | 3 5 5 3. | 2 3 32 1 | 2 27 5 |
南进的号声 阵阵吹； 众乡亲 笑颜 开，

3.535 1 65 | 535 5 | 2 2 3 32 | 1 3 2 | 2 1 5 6 |
迎 接亲人 转 回 来；胜利还要 再胜利，新的

5 1 | 2̇·3̇ i̇·6 | 5·6 2̇ 7 | 6· (i̇ | 356i̇ 6532 | 1 1 i̇) ‖
任 务 担 起 来。

〔老式簧调〕，早期唱腔已无从查考。民国元年（1912）前辈艺人袁仁仪去上海“跑弄堂”；民国八年邀李庭秀、过昭容去上海“天外天”演出。这时期袁仁仪和李庭秀对唱“无锡滩簧”《珍珠塔》，由百代公司灌制唱片存世。二十年代后期锡剧演出古装戏渐多，〔老式簧调〕之类唱腔一度被搁置，由〔慢簧调〕所取代，中华人民共和国成立后，.排演现代戏时，被挖掘运用，并命名为〔老式簧调〕。例如：

老式簧调

（《珍珠塔·赠塔》方卿〔生〕陈翠娥〔旦〕唱腔）

袁仁仪、李庭秀演唱
叶　林记谱

1＝C

(起板)（♩＝108）

サ (2̇ i̇ 6) | 2/4 2̇ 3̇ 3̇ 2̇ | i̇ 6 1 | i̇ 1 | 5 5· | (5 6 | i̇ 6 i̇ |
(陈唱) 回过身来 表 弟 （呀 啊） 称（呀），

i̇ 6 5 5 | 5 5 1) | i̇ i̇ 5 6 | 5 5 1 | (清板) 2̇ i̇ | i̇ 1 |
（哎 呀 哎 哎 咿 呀 啊） 姆 妈 冤 家

i̇ i̇ 5 6 | i̇ i̇ 5 5 | i̇· 0 | 2̇ 2̇ 2̇ i̇ | 3̇ 2̇ 2̇ | i̇ 6 5 5 |
姆 妈 娘 看（呀）轻（呀） 侬， 别 人 面 前 说 不 得， 我 姊 面（呀）

(落板) i̇ 2̇ | 3/4 i̇ 5 1 | 2/4 6 - | (6 i̇ 6 i̇ | 2 32 1 | 5 3 2 |
前 说 真（呀） 情。

（起板）

（方唱）呀呀　小姐　呀！　说出来有点　难为　（呀）　情，

陈白：勿要紧格！　方白：你姆妈。

（清板）

（方唱）看轻我

今世　无功　名，　若要我　方卿　高　官（里）

做，　滚　水（呀）　里面要　结成（呀）　冰，　若要我

方卿　高　官（里）　做，　冬菜　鬆　里　重透（呀）

青，　若要方卿　高官做，　晒干鲤鱼　跳　龙　门，

（落板）

若要　方卿　高　官　做，　要　南阳山　翻　转来

种红　菱。

〔簧调说头板〕。在滩簧从说唱形式发展到搭春台表演形式的过程中，为了表达戏剧矛盾冲突和人物的情绪变化，便从〔簧调〕唱腔派生出〔说头板〕（〔散板〕）。它的〔清板〕更接近于朗诵，旋律更简单，仅用 6 i̇ 2̇ 3̇ 四个音，以 i̇ 音为中心，不分上下

句，句数不限。例如：

说 头 板

（《庵堂相会》陈宰庭［生］唱腔）

1 = ♭B（C）

匡耀良演唱
郑 桦记谱

（上句）

小姐

小 姐叫 连 声，

（下句）

你要认夫 慢慢慢。

敲碎茶

壶 还我襻。①

（清板）

用落铜细还我穿头绳，

用坏斧头还我柄，

（下句）

敲开 核桃 还

我 仁。

注①：襻，江南音念pei 。

〔行路快板〕，当显示场景转换、脚色走圆场时，又派生出〔行路快板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。〔行路快板〕和走路吻合，只有上、下句，或偶加一、二句干板。它的词格略有特殊，〔簧调说头板〕都是以七字句为基础，词格是前四字为第一逗，后三字为第二逗。而〔行路快板〕则上句为“二、五”词格（进行中也有七字连唱的），下句为“六、一”词格，用“蜻蜓点水”格式。受苏滩〔费伽调〕、〔柴调〕以及江南丝竹的影响，过门用同音型反复。例如：

行 路 快 板

（《翻身姊妹》赵小兰〔旦〕唱腔）

1 = ♭B

姚　澄演唱
郑　桦记谱

$\frac{1}{4}$ (3.5 | 3 2 | 1 2 | 3 2 3 | 5 5 | 3 2 | 1 2 | 3) | 5 | 5 3 |
小 兰

0 | i | 3 | 2 | i | i | i 6 | 0 | 2 | i |
离 家 父 亲 瞒， 救 己

i | i 6 | 5 | 6 | 6 | 5 3 | 0 | 5 3. | 5 | i i |
救 人 把 路 赶。 父 亲 逼 婚

i 6 | 5 | 6 | 5 | i | i 3 | 5 | 6 i | 6 | 5 |
也 枉 然， 千 金 难 买 姑 娘

5 | 3.5 | 2 | (2 5 | 3 2 | 1 3 | 2.3 | 5 5 | 3 2 | 1 3 |
愿。

2) | 5 | 5 3 | 0 | 3 | 3 3 | 2 | i | i | 2 0 |
为 了 生 活 要 幸 福，

0 | 1̇ 6 | 6 3̇ | 2̇ | 1̇ 6 | 5 | 6 · 1̇ | 6 5 | 3 | 0 |

为了婚姻要美满。

0 | 0 | 0 | 0 | 6 | 5 3 | 5 | 6 1̇ | 6 | 5 |

赵小兰与周永刚，不团圆来（也）要团

5 | 3 5 | 2 | (2 5 | 3 2 | 1 3 | 2·3 | 5 5 | 3 2 | 1 3 | 2) ‖

圆。

〔哭调〕，是表达脚色悲哀痛苦情绪的唱腔。早期滩簧、常州帮习用三句式，无锡帮则常用两句式。常锡两帮合流后则主要用三句式哭腔。和无锡山歌有渊源关系。

〔说头板〕、〔行路快板〕和〔哭调〕均不单独使用。〔说头板〕和〔行路快板〕可以用作唱段的开始，也可接在〔簧调慢板〕或〔中急板〕之后。〔说头板〕后可以接唱〔簧调〕也可用收板结束，如“敲开核桃还我仁”可以唱成：

1̇ 1̇ 6 6 5 · 6 1̇ 1̇ 3̇ 2̇ · 7 6 1̇ 5 – ‖

敲开核桃还我仁。

〔行路快板〕也可接唱〔簧调〕，但在上句用翘句唱法加一短过门，转唱〔簧调〕。也可自行结束，如前例最后一句“不团圆来（也）要团圆”，可唱成：

6 | 5 3 | 廿 5 6 1̇ 3 (3.) 5 3 5 2 3 5 – ‖

不团圆来也要团圆。

〔哭调〕可接于〔簧调〕或〔说头板〕之后，也可以作为唱段的开始。〔哭调〕（用一句、两句或三句）之后，插入专用过门转接〔簧调清板〕。

〔反弓老旦调〕，为适应老旦的年龄、身份，从男花旦腔移宫换调，并用节奏拖慢，旋律加花的手法，发展成为老旦专用的〔反弓老旦调〕。例如：

反弓老旦调

（选自《珍珠塔》方杨氏［老旦］唱腔）

1＝F（4 —i）

何　枫演唱
郑　桦记谱

（起板）

天留（呀）甘露佛留（呀）经，

（清板）

人留子孙草留根。

天留甘露生万物，佛留经卷度凡人。人留子孙防身老呀，枯草留根等逢（呀）春。

〔开篇〕和〔长三调〕，〔开篇〕为主角出场起定场诗作用的唱腔，其结构为“起承转合”四句式。传统戏〔开篇〕唱词采用千家诗，与戏的内容无关。唱完开篇后常接两句套话，如“闲文四句都抛撇，坟堂走出命穷人”。传统戏女主角登场亮相要走台角，故而唱腔加花拖慢，第二句、第四句之前还插入“嗳嗳呀”等衬词。它的第三句运用很长的华丽的装饰性拖腔，连同过门、衬腔长达十九板。后被单独抽出来作出场亮相之用，称为〔长三调〕。

叠句、〔滚板〕和〔垛板〕，叠句是为加强某一意义而用四字句反复堆砌起来的长句子，如“我待你好像平地造屋、屋上造楼、楼上造塔、塔上造梯，逐节逐节造到青云里。”叠句用在叙述性唱段里为一眼板（$\frac{2}{4}$拍），一板内唱四个字；用在〔滚板〕，起唱时为〔散板〕；用在〔垛板〕之后，则成为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），使唱腔一气呵成，推向高潮。如《花亭会》中“美英责夫”一节里，在用〔垛板〕唱了二十五句后，采用叠句以加强斥责的语气，例如：

选自《花亭会》美英唱段
（黄凤英演唱）

（前略）| 5 6 6 5 | 3 5 3 5 | 6 6 5 6 | 5 6 5 6 |
如今你 头戴乌纱、身穿蟒袍、腰围玉带、

5 6 5 6 | 3 5 5 6 | 5 6 5 6 | i 6 5 | 5 0 i |
足登朝靴、摇摇摆摆、摆摆摇摇 官来 做，你

5 6 5 | 3 5 3 | 2 6 1 | 1 0 |（下转散板略）
猢狲 骑狗 像个 人，

〔滚板〕为〔散板〕滚唱，字数句数不论，一口气连唱，以表达激动情绪。一般用于唱段开始处，下接〔簧调慢板〕、〔中急板〕或〔长三调〕的后半句。

〔凤凰三点头〕，简称〔凤点头〕，为两上句、一下句的三句体结构，多数用于落调之前。全段结构为：起调＋‖清板下句＋清板上句‖＋清板下句＋清板上句＋翘句＋

落调（后三句即〔凤点头〕）。另一种三句体结构，唱腔为两上句、一下句，而唱词则为一上句、两下句。在《三请樊梨花》中，樊梨花质问薛丁山："为你冤家薛丁山，不用花花轿子抬，我自己跑到你唐营来；为你冤家薛丁山，花烛洞房真情吐，你杀出新房休我归；为你薛丁山，含悲忍泪娘家回，见了母亲我口难开。"在音乐上，第一、第二句均为上句，第三句为下句。这种结构，在锡剧中常见。

〔新簧调〕（费克编曲）、〔新编老簧调〕（郑桦编曲）和〔荠菜花调〕（程茹辛、郑桦编曲）均为定腔定谱的四句结构。可以单独运用，也可和〔簧调〕类其它唱腔连接。也可以采取齐唱形式，〔新编老簧调〕还可男女声两部合唱。

〔流水板〕及其它板式。〔簧调流水板〕（郑桦编）创于二十世纪五十年代，它由〔簧调清板〕改变节奏，加上同音型过门组成。它可以和〔簧调〕类其它唱腔自由转接，也可用于唱段开始处，下接入〔清板〕或其它板式。〔簧调〕类唱腔中，还有〔导板〕、〔散板〕、〔摇板〕（紧拉慢唱）等板式。它们均不单独使用。

〔簧调〕在整场戏或一较长的段落里，既可以用曲调连接结构，也可用板式变化结构，还可以两种结构混用。

〔大陆调〕。〔大陆调〕是锡剧第二组基本唱腔，从杭州武林班移植而来。开始只有上、下句，均为七言"四、三"分逗的结构，每一分逗均有过门。锡剧移植后，仿〔簧调〕结构，将簧调清板唱腔移位变化，插入〔大陆调〕上、下句之间，形成与〔簧调〕相同的"起、平、落"的结构。目前〔大陆调〕已形成〔中板〕、〔慢板〕、〔散板〕、〔摇板〕、〔导板〕、〔二八板〕、〔流水板〕、〔连环句〕等板式变化体制。此外编创发展的〔大陆调〕，尚有〔新大陆调〕、〔大陆弦上调〕、〔大陆苏流水〕、〔大陆调中板〕、〔大陆调快板〕、〔大陆调宽板〕等。

〔大陆调中板〕，一般叫〔中急板〕，中速，相当于一般原板。〔大陆调〕的曲体结构有与〔簧调〕相同的上、下句间插用清板而形成的"起、平、落"结构。例如：

大陆调中板（男腔）

（《太湖儿女》赵正浩［生］唱腔）

王彬彬演唱
何建康记谱

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

3 5 5 | 2 2 16 5 | (5.656 7 6 | 5 3 5) | 3 5 | 521 126 |
凤 凰山 大 火 烧 我 胸，

5· (6 | 3·5 2 3 | 5·6 4 3 | 2 4 3 2) | （清板） 3 2· 7 |

心心

3·5 27 | 6 3 5 | 5 - | 3 3 2 1 | 1 2526 | 1· 0 | 7·6 5 |

想念新四军。我曾几次上战场，奋勇

3 35 2 7 | 6 6 3 5 | 5 0 | 3 3 2 16 | 1 23 2165 | 5 - |

杀敌立功勋。去年一次反扫荡，

3 3 5 | 2 7 2 | 6 3 5 | 5 0 | 3 6 1 | 6 3 2 1 |

弹片打中我的胸。那时间部队奉命

2 23 2 6 | 7 6 7 | 2 7 2 | 6 3 5 | 5 0 | 6 3 |

过江去，我因伤重留家中。现在

2 1· | 2 23 2 6 | 1· 1 | 3 3 1 | 5 3 5 | 2 2 16 5 |

枪伤完全好，我决心过江去找

(5.6 56 7 6 | 5 3 5) | 3 1 2 | 3·5 2 1 | 1·2 6 5 | 3 - ‖

新四军。

也有第三句转调，形成“起、承、转、合”四句式的结构，即第三句前二逗转入下四度调并结于“ 5 ”形成为转句，即构成四句式唱段。例如：

大陆调中板（男腔）

（《双推磨》何宜度［生］唱腔）

费兴生演唱
郑　桦记谱

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

1 3 2·165 | 1 25 3·1 2 | (2·325 61 2) | 2 3 2165 | 32 3 21232 | 1· (2 3432 |

似这样 好心 意 从未见 过，

1·236 5535) | 32 3 3·2 1 | 6 72 63 5 | (5676 53 5) | 1356 1621 |

喜 和 悲 难分 辨 有 话 难

6765 3 | (3656 3432 | 1612 3) | 2 3 2·7 | 5 62 75 6 |

诉。 何 宜 度 十 年 来

(6765 35 6) | 1 23 2·165 | 1·7 6561 | 5 (3561 | 5 53 2532) |

受 尽 折 磨，

1 25 3·2 1 | 6 72 6·3 5 | (5676 5356) | 1356 1621 | 6·765 3 ‖

想 不 到 还 有 你 同 情 于 我。

选自《珍珠塔·后园会》陈翠娥唱腔
（杨企雯演唱）

【大陆调中板】

（前略）‖: (3 6 5 4 | 3 4 3 2 | 1 6 1 2 | 3 -) :‖ 5 6 |

（白）我倒要去问问他。表弟！ （唱）我 看

（♩= 72 — 80）

6 i 6 5 3 | 5 · 6 | 3 5 2 | (2 3 2317 | 6 1 2) | i 6 5 |

你 面 白 唇 红 身 发

5 35 523 | 1. (2 | 3 4 3 2 | 1 25 3276 | 5 5 3523 | 1 -) |

胖，

（清板）

535 1 | 6 6. 535 | 6 53 2 1 | 5. 0 |) 0 (| 3 6 1 |

不像一般江湖样。（方卿白）怎说不像？（陈唱）我想是

3 6 3 5 | 3 3 5 6i53 | 3 2 3523 | 1 - | 6 6 i 5 | 6 1 6 53 |

跑江湖要日晒太阳夜露霜，必定是面黄肌瘦

3 26 1 | 1 0 | 2 3 1 | 5 66 i 65 | 3.5 5 2 | 3 1. |

寒酸相。难道你晒不到太阳露不到霜，

0 3 5 | 6 6 53 6 | 5632 16 5 | (5.6 7 6 | 5 3) 5 6 | 3 6 i |

难道你跑江湖 带了漫天

5.632 1235 | 2.1 16 5 | 3. (2 | 3 6 5 4 | 3 4 3 2 | 1 6 1 2 |

帐？

3 -) | 3 - | 2 1 1 | 3.5 2 1 | 7 6 5 | (3.3 3 5 |

（方卿唱）我跑江湖

2321 7 6 | 5 3 5) | 3 3 5 | 2321 6 5 | 1 2 7 | 6 5 6 1 |

不一样，

1 5 (6 | 3 5 7 6 | 5.6 4 3 | 2 4 3523 1 -) | （清板略）

〔大陆调慢板〕，唱腔较中板有所扩展，女腔行腔丰满细腻，速度缓慢，多用于回忆或细心诉说处。例如：

大陆调慢板（女腔）

（《红花曲》黎玉贞〔旦〕唱腔）

1 = ♭B 2/4

梅兰珍演唱
徐澄宇记谱

慢

（前略） | 3 1 6 5·6563 | 23176 5 | 5361 653216 | 5 3231 156726 | 5·（6 3561 |
忆 往 事 恨 难 忘，

5643 2532）| 321 565 32161 | 5（676 5356）| 5·435 16127 | 7·265 3 |
多 少年 辛 酸 在 胸 膛；

（3654 3432 | 1612 3）| 3 3572 3·5 3217 | 6（765 356）| 6 6 1·21265 |
学挡 车 学 技

535 65676 | 5·（6 356561 | 5643 2532）| 2 25656 76702 | 7265 53 61 1 5 5· |
术， 旧社 会里 是 梦 想；

2 272 5 3323 | 32725356 76727 | サ 7 - 1161612 3 - - |
盼星 星呀 盼 月 亮， 盼到 了

【大陆调中板】

2/4 1643 232 1 | 5 5 5 3 1 | 6·5 3 3·（2 | 3656 3432 | 1612 3）‖
东 方 红 出太 阳。

散唱的〔大陆调〕有〔散板〕、〔摇板〕和〔导板〕。〔散板〕和〔摇板〕虽然唱腔节拍都是散板，但是〔散板〕伴奏是随腔走的慢唱慢拉，而〔摇板〕伴奏则是紧拉慢唱，

随唱腔尾音的“音型过门”，节奏比较紧，多表达内紧外松的心情和激烈的情绪。导板则常作唱段的前导，有时作幕内闷唱，既是唱段的前导，又依附唱段，不能独立成章。例如：

选自老折子戏《双过桥》
（省戏校教材）

【大陆散板】

サ (5 i 6 i 5 -) 5 6 6 3 5 2 -
指望到此

(6 1 2 -) i 5 6 i 6.5 3 2 5 - 6 3 2 1 2 3 2 1 -
交 情 报，

(5 6 i -) ⁝ 3 5 6 3 2 1 6 5 - (7 6 5 -)
才知 桥上

1 1 0 2 3.5 2 1 2.1 6 5 3 (1 2 3 -) ⁝ （下略）
插把 刀。

〔垛板〕、〔流水板〕、〔二八板〕，都是清板唱腔的变化形态，有板无眼，节奏不同。〔垛板〕每板唱二字，句间不留气口，用偷气抢板接唱；基本句七字，也可夹用五字、三字以表达急于表白的心情。〔流水板〕可快可慢，基本上一字一板，可用板后起唱来换气，例如：

选自《海岛女民兵》唱段
杨继忠演唱

【大陆流水板】

（前中板略） | 3 5 | 6.7 6 7 | 2 (2 2) | 1/4 2 3 | 7 6 |
梦想 重 新 逞 霸

5 | 0 6 | 6 3 | 2 23 | 2 6 | 1 | 2 2 | 2 3 | 5.6 | 5 |
强。明 枪 要警 惕，暗箭 更 须 防，

6 | 3 | 2 23 | 1 2 | 3 3 | 2 3 | 4 | 4 | 4 | 4 |
明 枪 要 警 惕。暗 箭

25 | 32 | 1 | 07 | 65 | 3 | 5 | 776 | 52 | 7 | （下略）
更须 防。今 晚的 事 故 决非 偶 然，

〔二八板〕，适用于两个以上角色内心独白的场合，情绪为外松内紧，如《沙家浜·智斗》中三个角色“打背供”的情节。基本上是七字句，也可以夹用五字句或三字句，句间根据表演需要可以插入特定的过门。例如：

选自《江姐》江雪琴、华为、甫志高唱段

（郑 桦编曲）

【大陆二八板】

(1 | i | 6i65 | 3432 | 11 | 11) | 3·i | 35 | 3 |
（江唱）万不 能让 华

53 | 35 | 6·5 | 32 | (3432) 3 | (33) 0 | 56 | 53 | 7·6 |
为 也 遭 毒 手，（甫唱）莫非 说 江雪

56 | 2 | 0 | 2·6 | 1 | (1216) 1 | (11) 0 | 2·3 | 52 |
琴 她 她想 逃 走？（华唱）难 道

(3432) 3 | (33) 0 | 3·5 | 23 | 27 | 07 | 6·3 | (55) 5 |
说 江 姐 她 已入 虎

55 | 55 | 35 | 6536 | 5·5) | 0 | 3 | 53 | 3 (3·3) | 3 (33) | 55 | 12 |
（江唱）形 势 急如

3 | .3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
火。

33 | 35 | 23 | 26 | 1 6 | 5·3 | 56 | 7·6 | 56 | 7 | 7 | 7 | 7 |
(华唱)火上 更加 油,(甫唱)这 情 况

663 | 5 6 | 5 (5 | 3 5 | 6536 | 5·5 | 55 | 5 5) | (下略)
不对 头。

〔大陆弦上调〕，亦名〔大陆反弓调〕。〔大陆调〕，主胡定弦为 5 —2（♭B —F），反弓演奏时，则为 1—5，女声高五度，或作 2—6 则高四度，用男腔略加变化，适合于性情爽朗的女性。系郑桦就〔大陆调〕改编而成，初用于《救风尘》，目前尚只有女腔，已为各剧团所引用。

除以上各种板式外，尚有郑桦编创的唱腔用三眼板、伴奏用紧拉慢唱的〔宽板〕；在〔大陆调〕中糅入苏剧〔流水板〕编创成的〔大陆苏流水〕；以及流行一时，常用于群唱，表达欢乐情绪（新大陆板）的〔费克编创〕等，大大丰富了锡剧唱腔的表现力。

〔铃铃调〕。〔铃铃调〕是锡剧第三组基本唱腔。二十世纪三十年代收入锡剧，发展较慢，一直只用于女腔，多依附于〔簧调〕。并可在〔铃铃调〕上、下句间插进〔簧调清板〕（一般〔簧调〕女腔〔清板〕下句唱六拍，插唱时则压缩四拍）。使之和〔簧调〕、〔大陆调〕一样，形成“起、平、落”结构。当时，正是女花旦兴盛时期，因而没有发展男腔。花旦〔铃铃调〕多用于描容、写信、绣花或焚香祷告等场合。二十世纪五十年代至六十年代，发展了男腔和羽调式的长短过门，使男、女可以对唱。例如：

铃　铃　调（男腔）

（《玉蜻蜓·认母》徐元宰［生］唱腔）

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

蒋昌涌演唱
郑　桦编曲

(6·723 7653 | 6·i 6531 | 2·6 5324 | 3 3521) | 3·5 61653 | 23212 3· (2 |
罗 衫 上

3·56i 56545) | 3 32 3 5 | 65 3 2 | 3.532 1561 | 23 2 2 (6i |

五常 四德 诗 两 句，

6543 2) | 5 72 35 2 | 5 5 7 2 | 6 72 76 5 | 5 (5 3276) | 5321 1 6· |

分明是 志贞名讳 暗中 藏。 我本待

6·161 2·3 5 | 3·521 161 | 23 2 (53 | 2 35 32 1) | 2·323 5 |

拿 出血 书 把 娘 唤， 怕 只怕

(6·723 7653 |

1 12 3 5 | 2 35 3227 | 2 6 5 | 6· 0 ‖: 6·i 6531 | 2·6 56545 |

错认 尼姑 惹祸 殃。

3·5 23212 | 3·56i 23212 | 3 53 23217 | 6·i 5235 | 6·723 7653) :‖

六十年代以后，〔铃铃调〕多与〔迷魂调〕、〔太平调〕、〔雁诉调〕等商、羽调式的曲调衔接并风格相近，而和〔簧调〕、〔大陆调〕的宫调式情调、色彩形成鲜明的对比。七、八十年代，〔铃铃调〕还发展了〔流水板〕、〔自由板〕等，逐步形成锡剧唱腔的第三个基本曲调。

锡剧的词格。〔簧调〕、〔铃铃调〕、〔大陆调〕的词格均以上下句七字齐言体为主。四、三分逗，或前加三字（俗称戴帽子），成为三、四、三句格。〔大陆调慢板〕可以用三、三、四句格，但较少使用。锡剧唱词第一句押韵，其他上句均不押韵，而下句则必须押韵（民歌除外）。偶然也有整段唱词句句押韵的，俗称“一落韵”。只要求语言流畅，不甚讲究平仄。五字句较少使用，一般在〔快板〕、〔流水板〕和〔垛板〕中夹用。四字句（即叠句）使用时为四字多次反复，最后用三字收，常用于〔滚板〕或情绪激昂处。三句式（即〔凤点头〕）在腔格上为两上句、一下句，而唱词则为一上句、两下句，或一句提问、两句答复。《珍珠塔》唱词，到五十年代便已发展成一问两答式：

方卿你若有高官做，
除非是滚水里面结冷冰，
晒干鲤鱼跳龙门；
方卿你若有高官做，
西天日出望东行，
东洋大海起蓬尘。

特殊词格，〔簧调行路快板〕的男、女腔的上句均为二、五分逗，下句则七字连唱。〔迷魂调〕的上句也常常用二、五分逗，偶尔也可四、三分逗。

旋律特征。锡剧唱腔旋律和吴歌相似，受吴侬软语和水乡生活的影响，宛转而柔美。旋律常高起低落，如民歌〔紫竹调〕、〔绣荷包〕、〔春调〕、〔无锡山歌〕等均是。女腔华丽，尤是女腔慢板，上、下句都用蜻蜓点水格式，即第六字拖腔，然后唱最后一字，最具典型性。女腔用中、低音区行腔的一般为：

2/4 3 53 5 6 | i263 5 6i | 656321 1 | 53 5. |
一 二 三 四 五 六 七，

3/4 3.561 5432 1 | 2/4 2123 5 6i | 5432 1 | 1235 2317 6 ‖
一 二 三 四 五 六 七。

高音区的旋律虽然总趋势是高起低落，但旋律进行局部仍有起伏，例如：

2/4 3 26 i.235 | 232163 5 6i | 656321 1 | i.276 5 |
一 二 三 四 五 六 七，

3/4 232i6 53565 5 1 | 2/4 3.526 i 5i | i5632 1 5365 | 5 51 ‖
一 二 三 四 五 六 七。

语言声调。对子戏至小同场戏时期，各地艺人用各自方言演唱。大同场戏至常锡文戏时期，即登上舞台演古装戏时，通用中州韵（其实为江南官话），其中的丫鬟、仆人、彩旦、丑脚等仍操土语（艺人称为本白）。所用中州韵也不规范，常州人说常州官话，

无锡人说无锡官话。在时装戏里则用方言，有些字音，说和唱的差别很大，如“他们”，在说白时可念土音，在唱时则近似普通话。锡剧原分十八个半韵，二十世纪六十年代初编剧俞介君并为十六部韵，即：铜钟、香常、支思、基溪、铁锡、鱼禺、开来、金青、兰山、玩欢、天仙、萧豪、窝科、头欧、家麻、绿熟等。较原韵减少堂王、塔煞、茶花三部韵，原“鱼女”半韵，今改为第六部“鱼禺”韵。锡剧语言声调有“阴平、阳平、上声、去声、入声”五类，无锡、常州略有不同。常锡二地阴平、上声和入声类同，阳平与去声差异较明显。近若干年两地交往较多，年轻一代声调差异有日趋减弱趋势。其语音调值如下表：

调类		阴平	阳平	上声	去声	入声	说明
字例		花	红	柳	翠	绿	
调值	北京	55	35	214	51		无入声
	无锡	55	35	25	12	35	入声短促
	常州	55	325	45	512	35	入声短促

演唱方法。二十世纪二十年代前，演唱时生行用真嗓，男花旦则用真假嗓（阴阳嗓），男老旦用真嗓。三十年代后，女花旦取代男花旦，全部用真嗓演唱。五十年代末、六十年代初，江苏省戏剧学校开办锡剧班，锡剧才有正规科班学生。经过声乐训练，年轻一代演员在演唱方法上，逐渐趋向真假声并用，音域有所扩展，音质也较纯净。

伴奏音乐。早年演唱滩簧之前，为了招徕看客和等待陆续前来的观众，开场之前都要演奏〔三六〕等江南丝竹的乐曲。自二十世纪三十年代学习京剧后，则改为打闹台锣鼓，曲牌也套用京剧。常用的有〔工尺上〕、〔小开门〕、〔朝天子〕、〔哭皇天〕、〔水龙吟〕、〔傍妆台〕、〔万年欢〕等。粗吹用唢呐，细吹用竹笛，也有用弦乐演奏的。五十年代以后，除京剧曲牌及锣鼓外，为了特定剧情的需要，又在《苏南吹打曲牌》中有选择地采用，并作适当的修改，使之和锡剧音乐更协调。如《红楼梦》中的〔柳摇金〕和〔泣颜回〕(隔凡——“3”改为“4”)；《天国怒火》中吸取〔将军令〕的片断作配音；《嫦娥奔月》中的〔醉仙戏〕等。有的则吸取江南民间音乐的音调或锡剧音乐

的旋律进行创作，如《嫦娥奔月》中的〔摘星舞曲〕和西王母上场的仙乐等。

锡剧在滩簧时期没有乐队，演员用一把二胡自拉自唱，或轮流操琴。常锡文戏时期到1949年前，组成五人至七人的乐队，成员大都来自堂名（演奏江南丝竹的民间职业音乐组织）。有板鼓、主胡（二胡）、副帮胡琴、琵琶、小三弦或加用箫和扬琴等（主胡兼吹管乐，其它人均兼打击乐）。中华人民共和国成立后，组成约十人至十五人的小型民族管弦乐队，省、市级剧团及条件较好的县级剧团以民乐为主、加进大、小提琴，西洋木管乐器，但乐队编制尚未定型。一般剧团都增加了扬琴、中阮、大阮。此外笙、箫、笛也用于唱腔伴奏。七十年代初学习现代京剧时，仿“样板团”体制，在锡剧主奏乐器外加小型管弦乐队（单管制），扩充至三十余人。“文化大革命”后，乐队缩编至十四、五人。七十年代初，部分剧团曾一度使用电子琴、电吉它和爵士鼓等，作为色彩乐器运用。

锡剧的主奏乐器主胡定弦为“1 — 5”，副帮二胡为“2 — 6”。伴奏特点是，主胡托腔，副帮则围绕主旋律加花伴奏。在高、中音区时，两把二胡拉同度，演奏低音区时，副帮则翻高八度，如主胡拉 6 1̇ 5 3 | 2· 3 | 1 3 2 4 | 3 - |，副帮胡琴则拉成 6 1̇ 1̇2̇3̇5̇ | 2̇ 5̇ 5̇ 3̇2̇ | 1̇761̇ 2̇3̇4̇5̇ | 3̇ - |。形成“你疏我密、你静我动、你低我高、强弱交替”，主胡简而稳，副帮繁而活的特点。琵琶加花，近似副帮而高低转换更自由，三弦也是自由演奏。在即兴伴奏中产生丰富的支声复调效果。清板唱腔原无伴奏，乐队原来只起“迎头送尾”作用。演唱清板时，仅以鼓板击节。1949年后始用琵琶伴唱；以后，或用箫、或箫与琵琶、或加进扬琴等多种形式伴唱，不拘一格。

锡剧的伴奏为配合剧情需要，或显示典型环境、创造舞台气氛，也使用一些色彩乐器。如：兴旺，用于钟鸣鼎食之家；木鱼、磬则用于幽静的庵堂；九音锣（七十年代后改用电子琴）用于虚无缥缈的仙宫或者梦境等等。还有碰铃、特大锣、定音鼓、吊钹（多用于现代戏）等乐器，根据戏的需要而使用。

扬剧音乐　扬剧音乐的形成分两个阶段。初时，镇江、扬州一带的花鼓戏吸收扬州清曲，形成“维扬文戏”，其唱腔习称“小开口”；二十世纪三十年代初期，“小开口”与扬州地区香火戏（“维扬大班”，习称“大开口”）合并，扬剧音乐始形成。

扬剧音乐结构为曲牌联套体。唱腔由扬州清曲、花鼓戏、香火戏三部分组成。所用

曲牌加上一部分当地小调计有一百余种，常用曲调有五十余种。

扬州清曲最常用的十余种，其中又以〔梳妆台〕、〔剪剪花〕、〔补缸〕最为常用。

〔梳妆台〕，素有“大锅菜”之称。基本词格原为七字句与十字句的对句式，但在演唱中常作多字处理，有时在七字句四小节唱腔中穿插入二、三十字，称为〔多（堆）字梳妆台〕。唱腔曲调变化多样，有高、平、低三种唱法，并逐渐发展为多种流派的唱腔。唱词、唱腔虽多变化，但四乐句共十七小节（前三乐句各四小节，末句五小节）的曲体结构、各句落音为2、5、6、5的徵调式的调式结构不变。例如：

平腔七字梳妆台

（《西厢记》莺莺［旦］唱腔）

1＝C $\frac{4}{4}$

房竹君演唱
侯澄阶记谱

中速、优美

6 6 53 (6 53 56 i) | i i2i6 5 (3 2) | 5 65 3 5 6 6 |
春 光　明 媚　百 花

5·3 2 (3·213 2 53) | 5 65 3 5 - | i 5 6 5 3·2 1 (32) |
开，　一 阵 阵 香 风

1·2 3 5 6 5 32 1 | 1216 5 (6531 i 6) | 5 65 32 1 (6 53 56 i) |
扑 鼻 来；　双 双

i 2 6 5·3 (5 3) | 5 2 56 5632 1 5 | 3 2 16 (05 6 2 i 3) |
蝴 蝶　飞 对 对，

6 5 3 (6 5 3 5 6) i | 2 5 6 5 3 2 1 (3 2) |
翩 翩　(在) 天 空

5 · i̇ 2̇ 5 i̇ 5 | 5 3 2 1 (6̣ 1 2 3 1 6̣ | 5̣ - 0 0) ‖

多 自 在。

高腔十字梳妆台

（《白蛇传·断桥》白素贞［旦］唱腔）

1 = C $\frac{4}{4}$

华素琴演唱
陈大琦记谱

慢（♩= 48）

(0 0 5 0 5 6 | 1 i̇ 65 3 2 23 1 6 | 5·i̇6i̇ 3·56i̇ 5 3 5 6) |

2̇ 2̇ i̇ 2̇ 6 i̇ (56 i̇) | 6i̇53 i̇ 2̇6 5 45 3 3 2 | 5 6 i̇ i̇ 2̇6 3 56 |

看断桥 桥未断 （我的）柔肠已

6 5 (3 23 1 2 3) | i̇ i̇ 3 2 1 (6i̇ 56 i̇) | i̇ 53 i̇ 2̇6 5 45 3 (23) |

断， 白素贞 止不住

5 2 536i̇ 2̇ 0 5 2 | 5̣. (i̇ 2̇ 6i̇56 i̇ 3) | i̇ 35 2 35 5 1 (56 i̇) |

阵阵心 酸。 西湖水

6i̇53 6i̇2̇6 i̇545 3 0 | 2·312 53 5 i̇ 32 1 5 | 5 2 i̇ 6 (6·i̇56 i̇ 3) |

年年是 明镜一 样，

2̇ 2̇ i̇ 6 i̇ (i̇ 6 i̇ 5 6 i̇) | i̇ 5 3 i̇ 2̇ 6 5 4 5 3 2 |

却为何 今日里

5 3 i̇6 2̇i̇ 5 6i̇ 65 1 | 2·345 32 1 (6·i̇56 i̇ 3 | 5 - 0 0 ‖

只照孤 鸾?

如将原用1 — 5 定弦的主胡改用小筒高音胡琴（$\underset{\cdot}{6}$ — 3 弦）来伴奏，则称〔西皮梳妆台〕。例如：

西皮梳妆台

（《断太后》李太后〔老旦〕唱腔）

高秀英演唱
陈大琦记谱

1 = C $\frac{4}{4}$

（♩= 60）

恨刘　　妃　　暗施　毒计　用金丝狸　猫　偷天　换日　盗去我小

王，　　害得　　我　　打　入冷　宫受凄　凉，我

以泪　洗面痛断　　肠；　　十三　年　来　　我

早也　盼来　晚　也　望，　何日里冲破牢　笼重　把天日　见。

陈　琳带　来　小复　元，　母　子见　面　哭诉衷　肠，好似

黑牢　里　透进了一线　之　　光　。

除高秀英、华素琴、房竹君派风格各异的〔梳妆台〕外，另有金运贵腔平、多字而节奏奇巧、观众称之为“金腔”的〔梳妆台〕。例如：

金腔梳妆台

（《梁祝》梁山伯［生］唱腔）

1＝E $\frac{4}{4}$

金运贵演唱
陈大琦记谱

（♩＝40）

想当初 儿到杭州读诗书，实指望与梁家增光彩，又谁知 不孝儿为了英台女，病重如泰山就推不开。怕的是 儿不能久留人世就在今晚明朝命归黄泉路，望爹娘 千万千万要保重，不要为儿就把身体哭坏。

〔剪剪花〕，扬州清曲抒情曲之一，原名〔剪靛花〕，明清以来流传甚广，为扬剧常用曲调。例如：

剪　剪　花

（《青山红梅》二嫂唱腔）

1＝G $\frac{4}{4}$

华素琴演唱
陈大琦记谱

（♩＝72）

（0 0 1 0 1 2 | 5523 5353 232353 2535 | 1·235 2165 1 1 2）|

3 1 2 3 2 3 53 | 2 －（2 5 3 2）| 1 6 3 5 2·3 6 1 |
刚　才　间　好　像

1 5（5 3 5 6 1）| 3 3 2 3 1 · 2 | 3·5 5 3 2·3 6 5 |
是　风　雨　来

1 · 3 2·3 1 2 6 | 5 －（5 3 5 6 1）| 5 3 5 1 · 2 |
临，　现　如　今

5 2 3 5 2·3 6 5 | 1·2 5 3 2·3 1 2 6 | 5 5·（6 5 3 5 6）|
乌　云　散　雨　过　天　晴，

1 1 2 1 6 5·6 1 2 | 6 1 6 5 5 3 2 3 | 5·5 6 1 6 5 3 2 |
有　了　红　梅　来　照　应，　二　嫂　我　就　放　了

1·（2 3 1 6 1 2）| 1·6 1 2 3 5 6 5 | 5·3 2（2 5 3 2）|
心。　坐　在　炉　前　熬　汤　药，

1 23 1 6 5·6 1 2 | 6 6 5 3 2 3 | 5· 1 6 5 3 2 | 1 - 0 0 ‖
想起 往 事 好酸 心。

〔补缸〕，源出于花鼓戏《王大娘补缸》，牌名〔呀呀优〕，扬州清曲长期演唱，旋律变化甚大，但上下对句式及上句落 5 、下句结音 1 的曲体与调式特征仍都保留。男女唱腔曲调类同，调高不同，对唱时可临时作上下五度移调。例如：

补　　缸（男腔）

（《西厢记·赖婚》张生［生］唱腔）

1＝G $\frac{4}{4}$

夏玉楼演唱
叶传汙记谱

（4—i定弦）

(5 5 6 | 1·2 3 5 2 1 6 i | 5 i 356i 5 3 5 6) | 3·3 2 2 2 2 i 2 |
酒入愁肠恨转多，

i 2 3 6 3 5 0 i | 5 - 0 1 6 1 | 2 - - 2 |
以酒 解愁 是 愁 更

6 5 5 6 5 3 | (5·6 i 2 6 5 5 3 | 2 2 2 2 3 5 |
多，

6 5 6 5 6 1 | 2 3 1 2 3 5 2 1 2 3) | 3 2 2 2 2 |
新愁似太行

6 i·6 5 556 | 5 6 i 3 2 | 1 - 1 (i 6 5·3 2 | 1 -) ‖
山 隐 隐，旧愁似 长 江 水 悠 悠。

补　　缸（女腔）

（《红军的女儿》方老太［老旦］唱腔）

潘玉兰演唱
鲍有为记谱

1＝G 4/4

（1—5 定弦）

2 i 6 i 6 0 2 i i (6 i 5 6 i) | 2 6 . i 6 i (3 . 5 6 i) | 6 5 3 (2 3 1) 6 |
见孩　　　子　　　　　　面黄　肌瘦　　　　　　不　　　　　　像

3 5 3 (6 i 6 5 3 | 5 3 5 6 i 6 i 2 3 . 5 6 i 6 5 5 3 | 2 2 2 3 1 2 3 5) |
人，

i i i 6 5 (i . 2 7 6 5 6 i) | i 6 0 i 3 2 1 (3 2) |
真 叫 我　　　　　　　　　一阵　阵心酸

4 5 6 5 4 3 5 2 | 3 . 2 1 1 (i 6 5 3 2 | 1 －) 0 0 ‖
难　　以　　　　　忍。

除以上三种外，〔数板〕、〔快板〕（又名〔滚板〕）、〔散板〕、〔侉侉调〕、〔鲜花〕、〔哭小郎〕、〔芦江怨〕、〔汉调〕、〔跌断桥〕（又名〔穿心调〕或〔川心调〕）、〔满江红〕、〔银纽丝〕等，都是目前扬剧常用的属于扬州清曲类的曲牌。

此外如〔道情〕、〔湘江浪〕、〔关东调〕、〔刮地风〕、〔双蝴蝶〕、〔莲花调〕、〔虞美人〕、〔倒搬桨〕、〔十杯酒〕、〔吟诗调〕、〔九连环〕、〔春调〕、〔送郎〕、〔八段锦〕、〔浪淘沙〕等曲牌，在一些剧目的特定场合中也经常用到。但像〔叠板〕、〔落板〕、〔南调〕、〔半鲜花〕、〔倒花篮〕、〔知心客〕、〔莲花落〕、〔评调〕、〔急急风〕、〔哈哈调〕、〔玉美针〕、〔四季相思〕、〔南无调〕、〔妓女告状〕、〔青纱扇〕、〔新痰迷调〕、〔游春调〕、〔下盘棋〕、〔俏尼僧〕、〔太平年〕、〔扬子调〕、〔汉阳调〕、〔小上坟〕、〔螃蟹哥〕、〔梨膏糖〕等曲牌，多因戏剧性较差或不易与当前剧本创作中普遍流行的七字句和十字句的唱词结构相吻合，目前已很少使用。

1958 年起，有些剧团在剧目中曾将“淮安清曲”（亦称“五大宫曲”）的〔软平〕、〔坡羊〕、〔鹂调〕、〔南调〕等吸收运用，因风格与扬州清曲相近，故效果较好。但由于乐曲结构庞大而复杂，且节奏缓慢、字少腔多，极少全曲运用。华素琴在《断桥》

和《恩仇记》中曾摘段运用过〔软平〕和〔南调〕，筱荣贵在《孟丽君》中、任桂香在《陈英卖水》中、苏春芳在《香罗带》中，都曾部分用过五大宫曲。1979 年江苏戏校排演《百花赠剑》，把〔鹂调〕缓长大曲作紧缩处理，在基本保持原曲唱腔特征前提下，紧缩成四个较短乐句，取得较好效果。例如：

鹂　　调

（《百花赠剑》百花公主［旦］唱腔）

1 = C $\frac{4}{4}$

严秀兰演唱
黄宗敏、张国基编曲

中速

广寒仙子思飘摇，桂蕊须向少年抛；男儿若得青云绕，君渡自然有仙桥。

花鼓戏曲调。“打对子”时期的唱腔和花鼓小戏专剧专用腔，在扬剧中曾用过十余种，其中如〔磨豆腐〕、〔相思调〕、〔青阳扇〕、〔青纱扇〕，以及以舞蹈身段动作命名的诸如〔撞肩〕、〔跌杯〕、〔跨马〕、〔磨盘〕等曲，目前均已较少使用。此外，尚有少数曲调仅在特定的剧目中使用，如《王瞎子算命》中的〔算命调〕即是。“打对子”时期的老艺人叶兰芬，临终前留下四套以身段命名的曲调，其中〔磨盘〕的一段如下：

磨 盘 调

叶兰芬演唱
武俊达记谱

4/4

6 6 5 5 3 2 | 2 - - 6 6 | i 6 5 5 3 |
小 锣 子哎 这 么 一 打

2 - (2 3) | i 5 i 6 3 | 5 5 - i |
(曼) 响 (哎) 仓(啃 哎)

6 - 5 5 3 | 2 - (2 3) | 5 3 5 . i |
仓 好 好 (曼)， 恭 喜

6 - 6 5 5 6 | 5 2 3 2 1 6 | 1 2 5 3 5 6 |
(啃) 府 上

5 2 3 2 1 6 | 6 . 1 2 1 6 | 6 - - 6 6 |
好 华 堂。 这 个

5 3 5 . i | 6 - 6 5 5 6 | 5 2 3 2 1 6 | 1 2 5 3 5 6 |
恭 喜 (啃) 府 上

5 2 3 2 1 6 | 6 · 1 2 1 6 | 6 - - - ‖
好 华 堂。

目前常用的曲调中如〔探亲调〕、〔种大麦〕等，已经起了不少的变化。〔探亲调〕原是花鼓戏《探亲相骂》中的专用曲，牌名〔银纽丝〕，目前已衍变为两种曲调和风格完全不同的曲牌，并用于扬剧中。〔银纽丝〕优美抒情，长于表现人物思念和细诉衷情诸场合。〔探亲调〕曲调变化很大，快速的可以表现喜悦和欢快，慢的也可以表现诉说、怨愤等情绪，并可作扩板处理，夹用联弹以增强诉说的功能。例如：

探　　亲

（《小女婿》小女婿唱腔）

任桂香演唱
黄　河记谱

1＝C $\frac{4}{4}$

1 2 1 · 6 | 5 6 1 5 - | 3 · 5 3 2 1 6 1 2 | 3·(5 3 2 1 2 3) |
出得 门来 喜 洋 洋，

5 5 6 · 1 | 2 3 2 1 - | 5 6 3 5 6 2 1 6 | 5·(6 5 3 2 3 5) ‖
簇新的 新衣 裳 穿 在 身 上。

探亲·联弹

（《白蛇传·断桥会》白素贞〔旦〕唱腔）

华素琴演唱
陈大琦记谱

1＝C $\frac{2}{4}$

（♩＝72）

【探亲】

(3 · 5 6 1 | 5 3 5 6) | 1 6 1 2 3 2 6 | 1 · 2 7 6 | 5 3 1 2 1 | 3 5 · |
今 日 里 莫 怪 青 儿

5 · 6 3 2 | 1 · 6 1 2 | 3 · (2 | 1 2 3) | 1 1 5 7 | 6 (6 1) |
变 了 脸， 只为 你

私上金山结佛缘。

【联弹】

你走后我哪夜不盼你到五更天，可怜我眼泪滴湿枕头边。我听到房门一响就跑去看，

渐慢

原速

只是那一阵清风过耳边。我看到一群北雁飞南去，担心你无人替你把寒衣添。

冤家呀你夫妻之情全不念，也应该念在那未出世的

渐慢　原速

姣姣儿早回家园。今日里莫怪素贞来埋怨，你真是令人恨令人怜。

香火戏曲调。在维扬文戏（“小开口”）和维扬大班（“大开口”）合并后，原香火戏艺人都先后改唱“小开口”，因而“大开口”曲调中，除〔联弹调〕经过发展衍变后能与“小开口”融为一体，而成为扬剧舞台上的常用曲调外，其它曲调已很少使用，除少数农村地区外，“大开口”曲调几乎绝迹。1954年华东汇演前夕，由音乐工作者武俊达和部分艺人，对“大开口”曲调进行挖掘整理，并根据不同唱腔的唱词内容，以及在不同场合的使用情况，按传统名称录谱，如〔七字〕、〔十字〕、〔星斗调〕、〔斗法调〕、〔宝调〕、〔水瓶调〕、〔七公调〕、〔泼水调〕、〔娘娘调〕、〔船调〕、〔洒净调〕、〔评调〕等。同时又在《赶山塞海》一剧中尝试全部运用“大开口”唱腔，并配以丝竹过门，收到了较好效果，在汇演中获音乐改革奖。下面是“大开口”的〔七字句〕和〔十字句〕腔：

七字句（一）

（诗篇）

张月娥演唱
武俊达记谱

2/4 中板

（0 仓.个 | 令仓 令仓 | 一令 仓）‖: 3 2 2 i 6 | 5 6 |
山 上 青 松
有 朝 一 日

3 2 i 2 | 2 i 6 （仓.个 | 令仓 令仓 | 一令 仓）| 3 2 2 i |
山 下 花，花 笑
遭 霜 打，只 见

i i 2 | 2 i 6 5 | 5（仓.个 | 令仓 令仓 | 一令 仓）:‖
青（啊）松 不 如 他；
青 松 不 见 花。

七字句（二）

（《赶山塞海》秦始皇［生］唱腔）

十岁红演唱
曹 声记谱

2/4 中速

‖: 6 56 3 2 | 1 61 2 1 | 5 5 65 i | 653（3.6 | 1236 12 3 | 3612 3 ）|
像 一朵 水芙蓉 含苞欲 放，（仓.个 令仓 令仓 一令 仓）
玲 珑 活 泼 令人疼 爱，

6 56 3 2 | 1 61 2 1 | 6 56 3 2 | 1 (1·2 | 6212 6212 | 6532 1) ‖
像 一双 小黄 莺 将飞 未 翔。
天 然 风 韵 不费 梳 妆。

十 字 句（一）

（《魏征斩龙》魏征唱腔）

朱龙喜演唱
武俊达记谱

2/4

稍快

5 5 5 3 | 2 21 6 | 2 5·6 | 3·2 1232 | 21 6 (仓令 | 仓 仓令 |
老魏征 在金 殿 陪主 棋 下（欧），

仓令 仓) | 5 5 5 3 | 2 21 6 | 2 6 2 | 2·1 6 5 | 5 5 (仓令 |
一时间我 打瞌 睡 魂 上 凌 霄（啊）。

仓 仓令 | 仓令 仓 | 一令 一令 | 仓令 仓 | 令仓 一令 | 仓. 个 七冬 | 仓 0) ‖

十 字 句（二）

（《赶山塞海》秦始皇［生］唱腔）

林玉兰演唱
武俊达、颜锜编曲

2/4

豪迈有力

3 2 2 | 2 16 6 | 5 6 | 3·2 1232 | 2·1 6 (6561 | 2·3 2161 |
灭六国 立郡 县 天下 一 统，（仓 令 仓 仓 令

2·1 2) | 1 2 3 | 2 16 5 | 2 6 2 | 2·1 6 5 | 5 (5323 |
仓令 仓) 造长 城 长万 里 五 岭 修 通。（仓 令

5·1 6532 | 5·3 5) | 5 5 5 3 | 2 21 6 | 2 5·6 | 3·2 12 3 |
仓 仓令 仓令仓) 这事 业 还不 够 惊天 地

2 (2161 | 2·3 2161 | 2·1 2) | 5 6 5·3 | 2 21 6 |
动，(仓令 仓 仓令 仓令仓) 孤一心 想再建

26 2·5 | 2·1 65 | 5 (5323 | 5·1 6532 | 5·3 5) ‖
盖 世 奇 功。(仓令 仓 仓令 仓令 仓)

此后在其它一些剧目中也时常使用“大开口”曲调，有些经过整理和改编的“大开口”唱腔，很受观众欢迎，如《青山红梅》一剧中的新编〔七字〕和〔清板〕。例如：

七字·清板

（《青山红梅》红梅［旦］唱腔）

刘荣兰演唱
陈大琦编曲

1=G 2/4

（♩=60）

(1·6 12 | 3523 5·3 | 2 35 21 | 6·123 76 | 5 56) |

【七字】

565 352 | 2 16 5 | 5 35 65 | 3·532 #1232 | 2·1 6 |
升起了 炉 火架 柴 烧，

(6561 235 | 2161 2) | 5 65 352 | 2 16 5 | 6·161 2 35 |
我为 亲 人 把

2321 656 | 5 - | (5323 5612 | 6532 5) | 5 65 53 2 | 2 16 55 |
药 熬。 莫轻看 一根 银针

565 | 3532 #1232 | 2·1 6 | (6561 2 35 | 2161 2) | 5 65 35 2 |
一 把 草， 阶级

2 16 5 | 6·123 | 521 656 | 5 - | (5323 5612 | 6532 5) |
斗 争 风 浪 高。

【大开口清板】

2212 | 5·653 | 2532 | 1·2 | 3235 | 527 |
风浪 高 斗志 豪， 心 头 事

6 2 7 6 | 5 - | 6 6 5 6 | 1 6 5 | 5 3 5 | 1 6 1 |

涌如 潮。水手 搏斗 琼涛 浪，

2·3 2 1 | 6·1 2 3 | 1 2 6 5 | 5 - | 5 5 3 | 2·3 2 1 |

才能够 明辨方向 识暗 礁。雄鹰 经历

1 12 6 5 | 5 3 5 | 6 6 1 | 2·2 3 5 | 2 03 2 1 | 6 5 656 6 |

暴风 雨，才能够 展翅千里 冲 云

5· 61 | 5· 61 | 2· 35 | 2321 6 5 | 6·1 2 3 | 3521 6 5 | 5 - ‖

霄， 冲 云 霄。

在扬剧的发展过程中，艺人们又发展和创造了一些新曲牌和新板式，主要有〔大陆板〕、〔堆字大陆板〕和〔导板〕、〔回龙〕等。

〔大陆板〕不属于扬剧曲调中原有的三个组成部分。它的来源，一说是吸收杭剧的〔大陆板〕衍变而成，另一说是吸收京剧〔高拨子〕发展而成。唱腔为上下句体。开始多在行路时使用，有时也与“大开口”的〔联弹调〕相结合使用，称〔大陆联弹〕。〔堆字大陆板〕就是在四句〔大陆板〕之后转为“堆字”，最后仍用〔大陆板〕的下句结束全曲。该曲是在前辈艺人创造的基础上，最后由扬剧著名演员高秀英完成，并成为高派唱腔中最具有代表性的唱腔。例如：

堆字大陆板

（《百岁挂帅》柴郡主〔青衣〕唱腔）

1＝C

高秀英演唱
陈大琦记谱

（♩＝60）

2/4 (1·6 5 1 | 6532 5.6 | 1216 5.612 | 6132 5) | 【大陆板】3 32 1 | 2 6 1·6 5 |

你不 提 发兵 事

1 3·2 1 | 2 1 6 53 | 3 (4 3432 | 1612 3 4 | 3212 3) | 6 1 3 32 1 |

倒也 罢， 提 起了

我心中纷乱如麻。我有几句肺腑话，上奏万岁请明察。

【垛字】

想我杨氏扶保皇家，辽邦打来就往北打，夏邦杀来就往西杀，马不离鞍，人不离甲，尽忠报国，从不顾家。想一想在金沙滩头、李陵碑下、洪羊洞口、三关帅衙，哪一处没有杨家热血染透黄沙。事到如今，天波府内，非孤即寡，太君百岁，怎把帅挂，

3 5 6 | 1 6 1 | 6535 | 6533 | 5. 6 | 1 1 | 2 3 | 2 7 7 |
文广 年 幼，怎知兵法，穆桂英在 阵 中 产 子，早 已 身 体

6 5 | 5. 6 | 1 6 | 1656 | 3 5 | 3321 | 1. 1 | 3661 |
不 佳， 年 老 力 衰， 怎 穿 盔 甲。望万岁要 体 谅 下 情，

6321 | 2161 | 61161 | 3661 | 5. 3 | 2/4 1 1. 6 | 3 (4 3432 |
怜恤孤寡，发兵大事 朝 堂之上 另 行 筹 划，

1612 3 4 | 3212 3) | 3 32 3.2 1 | 61 5 6 35 | 53 2 (3 |
快 选 派 良 将

2321 6561 | 2321 23 2) | 3 32 6 1 | 2.7 6566 | 5 - ‖
莫 差 杨 家。

五十年代，许多音乐工作者都曾对扬剧音乐进行过系统的收集、记录和研究。1952 年建立江苏省扬剧团后，他们针对扬剧音乐存在的问题，改编和创作了一批新曲牌和新板式，主要有以下几个方面：

一、扬剧男女音区相差约四、五度左右，对唱时不能同曲同弦（指调高），故学习京剧等兄弟剧种的分腔方法，先后将一些经常用作男女对唱的唱腔曲牌如〔探亲〕、〔补缸〕、〔数板〕、〔滚板〕、〔大陆板〕以及〔剪剪花〕等，在原曲基础上创作了新腔。新腔原为分腔而创，故又称分腔，如〔分腔探亲〕：

分腔探亲

（《玉簪记》陈妙常［旦］唱腔）

1=G 2/4

华素琴演唱
陈大琦编曲

（♩=72）

3. 5 3 2 | 1. 2 | 1 5 6 1 | 5 - | 2. 3 1 2 |
只 说 是 一片 芳 心 紧

3.5 3 1 | 2. (3 5 | 2 1 2 3) | 6 2 6 | 1. 6 |

关　　闭，　　　　竟作　了

1 2 6 1 5 | 3 - | 2.3 1 2 | 3.5 1 2 | 1 - ‖

一枝红　　杏　　出　　墙　　围。

〔探亲调〕在男女声对唱时，一般是女声用新腔而男声用老腔，以同一调高（即同弦）相接。例如：

劝相公且莫要多忧闷

（《白蛇传·游湖》白素贞〔旦〕、许仙〔圭〕、青儿〔旦〕唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

华素琴、蒋剑峰、周月英演唱
陈大琦编曲

（♩＝72）

(1 6 1 2) | 5 3 3 2 | 1. 2 | 1 5 6 1 | 5 - | 2.3 1 2 |

（白唱）劝相　公你　且莫　要　多

3.5 3 1 | 2. (3 5 | 2 1 2 3) | 6.1 2 3 | 1. 6 | 1 2 1 65 |

忧　　闷，　　　　寒　冬　过

3 - | 2.3 1 2 | 3.5 3 2 | 1. (23 | 1 6 5 6) | 1 2.3 | 1.2 7 6 |

去　转　阳　春。　　（原腔）（许唱）许仙

5 6 1 | 5 - | 3.5 3 2 | 1 6 1 2 | 3. (2 | 1 2 3) |

从来　少　人　问，

5 5 | 6 · 1 | 2 3 2 | 1 1 · | 6 · 1 5 6 | 7 · 2 7 6 |
今天 她 句句 话儿 暖 我

(新腔)
5 · (3 | 5 6 1 2) | 5 · 3 3 2 | 1 · 2 | 1 5 6 1 | 5 - |
心 (青唱)话 儿 暖 人 心，

2 2 1 2 | 3 · 5 3 1 | 2 · (35 | 2 1 2 5) | 1 6 1 2 3 | 1 · 6 |
心儿 含 多 情， 定 然 能

1 2 1 65 | 3 · 2 3 5 | 6 1 1265 | 3 - | 2 2 1 2 | 3 · 5 3 2 | 1 - ‖
时来运 转 苦尽甜 来 称了 你 的 心。

镇江市扬剧团张欣木在〔探亲调〕基础上编创〔蝙蝠调〕，用于现代戏《红霞》，后亦为其它剧团所采用。例如：

选自《红霞》红　霞唱段
（筱荣贵演唱）

【蝙蝠调】（♩=48）

(0 0 · i | 6 i 5 6 | 7 2 7 6 | 5 6 4 3 | 2 3 5) | 6 · i 2 32 | i · 2 7 6 |
平 地

5 3 6 i | 5 4 (3 2) | i · 32 | 2 i 2 6 5 | i 3 (2 | 1 2 3 6) |
起 了 风 和 浪，

5 3 5 6 | i 2 7 | 6 7 6 5 | 5 3 2 (3) | 5 3 6 i | 6 5 3 21 |
时 机 紧 急 太 匆

6 1 (2 | 7656 1) | 3 35 3 5 | 6 2 i265 | 3 5 3 (2 | 1 2 3) |
忙； 未能 替你 做 双 鞋，

5 5 6 5 4 3 | 3 2 3 5 4 | 3 · 0 | (3. 4 3 2 | 1 2 3) | 5 3 5 6 | i 2 7 |
没有为你烧碗汤。 这只手镯

6 7 6 5 | 3 5 3 2 3 | 5 6 i | 6 5 3 2 1 | 1 6 1 (2 | 7 6 5 6 1) | （下略）
你带去，如同我红霞在你身旁。

二、为了增强唱腔表现力，在某些曲牌中运用板式变化，创作了一些新板式，如〔摇板〕、〔流水板〕、〔垛板〕等。

“摇板”也叫“紧拉慢唱”，扬剧于1961 年始尝试使用。其唱腔除用〔滚板〕（又名〔快板〕）旋律拉散而成〔滚板摇板〕外，为男女同弦需要，又将〔新大陆板〕的旋律拉散成为〔新大陆摇板〕。例如：

新大陆摇板

（《海图神灯》郑和［生］唱腔）

杨国柱演唱
陈大琦编曲

1 = A

（♩=168）

サ (1 1 1 1 1 2 3 2) 3 3 5 3 2 2 · 6 1 (1 2 3 2) 3 3
薛为章已向我张开

2 · 6 1 (1 2 3 2) ⋮ 5 3 5 6 5 4 3 2 (2 3 2 1)
罪网，我必须多谨慎

1 1 6 3 5 2 · 7 6 5 6 1 5 (5 6 7 6) ⋮ 7 7 2 6 7 6 3
小心提防。绑海蛟心不

5 6·1 1 6 3 5 2 · 3 1 (1 2 3 2) ⋮ 5 3 5 1 2 4 3 2
忍难以明讲，常爷爷暗流泪

(2 3 2 3 2 3 2 1 2 3 2 1 2 0) 1 1 6 3 2· 7 6 5 6561 5 - ‖
我更 悲伤。

三、在唱腔曲牌中间加进"清板"，是许多戏曲剧种都乐于采用的一种结构方式。如扬剧中原有的〔探亲·联弹〕、〔大陆联弹〕、〔堆字大陆板〕等均属这类形式。五十年代以来，音乐工作者在这方面作了许多创新尝试，其中除上面所举的大开口〔七字·清板〕外，〔新跌断桥·清板〕也是深受群众欢迎并得到广泛流传的新唱腔。〔新跌断桥〕改编于1955年，在《玉簪记》和《迎春花开了》两剧中先后使用过，1956年在《防汛英雄》一剧音乐创作中加进了〔清板〕，1957年在《恩仇记》一剧中使用时才日臻完善，现已成为常用曲牌。例如：

新跌断桥·清板

（《恩仇记》卜巧珍〔旦〕唱腔）

翟美娟演唱
武俊达、陈大琦编曲

1＝D $\frac{2}{4}$

（慢板）
(5 53 5 6 | i 2 i 6 | 5·6 i 2 | 3 6 3 5 | 2· 3 | 2 1 3 6) |

5 53 5 i | 6 63 5 5 | 6 5 5653 | 2 (5 6 1) | i·i 6 6 | 5 5 24 |
卜巧珍 痴立窗前 闷悠 悠， 悔不该与 王公子

5·5 6 6 | 5 4 35 2 | 1· (2 | 1 6 1 2) | 5 5 2 4 | 5 5 6 6i |
暗渡春风 在 红 楼。 到如今他 一去不来

5 5 2 4 | 5 (54 5) | 2 2 3 5 | 6 i 35 5 | 5 53 2·321 | 1 (16 1) |
无音 信， 怎不叫人 日夜烦闷 在心 头。

5 5 4 | 5·3 6 i | 5 5 2 4 | 5 (54 5) | 2 2 3 5 | 6i65 33 5 |
见爹爹 强作欢笑 装无 事， 菊香面前 难将 真情

5 53 2·321 | 1 (161) | 5 5 2 4 | 5 5 6 6· | 5 5 2 4 |
说出 口。 眼看 我 饮食不进 容颜

5 6i 5 4 | 2 55 352 | 21 6 (65 6) | 1·235·2·161 | 5· 0 ‖
瘦， 怕只怕身怀 孕 大祸临 头。

四、五十年代后，在现代戏的唱段结构中，仍多袭用扬州清曲的联套方式，下面是比较常用的三种结构类型：（1）“大、小开口”同宫曲牌同调相间联用。如江都扬剧团演出的《江姐》（音乐设计冯成杰）“看长江战歌掀起千层浪”唱段，即由“大开口”〔十字句〕、〔新大陆板〕，“小开口”〔联弹〕、〔摇板〕组合而成。（2）异宫异调曲牌在过门中转调组联成段。如扬州地区扬剧团演出的《蝶恋花》（音乐设计华素琴、王骏）“将碧血化云霞飞向朝阳”唱段，即通过过门转调将C宫系统徵调式的〔梳妆台〕与G宫系统宫调式的〔剪剪花〕相接，并前后增用〔银纽丝〕、〔新数板〕组联成段。（3）摘句组段。如扬州地区扬剧团演出的《苦战》（音乐设计王骏）“风乍起吹皱水一池”唱段，即由〔满江红〕第五、六句，接八句让弦〔滚板〕组合而成。

五、根据不同剧情和不同人物性格的需要，改编和创作一批新曲牌。如〔采莲调〕、〔耕耘调〕、〔春雨洒〕、〔跑驴调〕、〔新种麦调〕、〔新跌断桥〕等，都已成为常用曲调，其中以〔采莲调〕流传最广。例如：

采 莲 调

（《挑女婿》张丽英［旦］唱腔）

筱荣贵演唱
陈大琦作曲

1＝F $\frac{2}{4}$

（♩＝84）

(1·235 2161 | 5 3 5 6) | 1 16 5 53 | 2 0 | 5335 21 6 | 5 0 |
喜鹊 在树 头， 对我 叫不 休。

1 16 1 | 23532 | 0 0 | 0 5 3 5 | i 6i 6 5 | 5352 12 6 |
你又 来 报的什么喜， 哦！ 想必是 叫 的明天 要过 中

5· (6 | 1·235 2161 | 5 3 5 6) | 1 16 56 3 | 2·3 6 1 | 2·3 12 6 |
秋。 拿着桨 来 带 着

5 - | 1 5 6 1 | 23 6 5 | 3 2 35 1 | 2 - | 1 5 6 5 |
钩， 阵 阵 喜 气 上 心 头。 忙将莲船

35 1 2 | (1 5 6 5 | 3 1 2 5) | 2 2 3 | 5·i 6 5 | 3535 6 3 |
解 了扣， 轻轻 划 桨 顺 水

5 - | 0 i 6 5 | 5·3 2 1 | 6161 23 6 | 5· (6 | 1·235 2161 |
流， 轻轻 划 桨 顺 水 流。

5 3 5 6) | 1 6 56 3 | 2·3 6 1 | 2·3 12 6 | 5 - | 1 5 6 1 |
荷叶向 我 招 招 手， 莲 莲

23 6 5 | 3 2 35 1 | 2 - | 1 5 61 5 | 35 1 2 | (1 5 6 5 |
向 我 点 点 头。 近处采呀 远 处 钩，

3 1 2 5) | 2 2 3 | 5·i 6 5 | 3535 6 3 | 5 - | 0 i 6 5 |
采采 钩 钩把 李 郎 候， 采 采

5·3 2 1 | 6161 23 6 | 5· (6 | 1·235 2161 | 5 -) ‖
钩 钩把 李 郎 候。

〔跑驴调〕为1956 年排演《陈州粜米》一剧时创作，因系剧中妓女一角骑驴跑路时所唱，故得此名。该曲是在〔老补缸〕的基础上发展创作而成，属上下句结构。反复使用时，过门取舍自由，唱腔亦有变化。例如：

跑　驴　调

(《追谷种》李大妈〔老旦〕唱腔)

李华演唱
陈大琦、颜琦作曲

1 = F $\frac{2}{4}$

(3·5 6532 | 1·2 7 6 | 61 5 6 | 1 -) | 3·5 6i65 | 35 3 2 |
九尽花 开

3 6 1 2 | 3 - | (3·5 6i65 | 3·5 3 2 | 3 6 1 2 | 3 -) |

艳 阳 天，

2 23 2 7 | 6 2 7 6 | 61 5 6 | 1· (6 | 3 35 6532 | 1·2 7 6 |

山里 山外 景 壮 观。

61 5 6 | 1 -) | 3·5 6i65 | 35 3 2 | 3 6 1 2 | 3 - |

看 前 边 到了扬水 站，

2·3 2 7 | 6 2 7 6 | 2 5 6 | 1 - | 3·5 6i65 | 35 3 2 |

（哎 哟哟） 飞架悬河 上 山 巅， 哗 啦 啦

3 6 1 2 | 3 0 | 2·3 2 7 | 6 2 7 6 | 1 5 6 | 1 5 6 |

流水似瀑 布， 绿 油 油 麦苗浇得 赛（呀） 赛（呀）

3·5 6532 | 1· (2 | 3·5 6532 | 1·2 7 6 | 61 5 6 | 1 -) ‖

赛 花 鲜。

〔春雨洒〕作于1972 年，系采用〔南调〕旋律特点创作而成，很受青年观众的喜爱。例如：

春 雨 洒

（《渔场红旗》海莲〔旦〕唱腔）

1 = ♭B 2/4

李明英演唱
陈大琦作曲

（♩= 60）

(232i 6 | i2i6 5 | 6 23 i2 6 | 5·i 6535 | 2 -) | 2·3 23 5 |

春 雨

6 - | 2 35 32i6 | 2 - | 2 i2 3 5 | 2327 6 | i i2 65 3 |

洒， 春风 催， 黄海边 长大的 渔家小姐

5 - | 6 65 6 2 | 2i65 6 | i i2 3 5 | 23 i 20i2 | 3523 5653 |

妹。 挖蚌 蛤、 拣鱼虾、 送淡水、 接 船队，我们 同学 习、

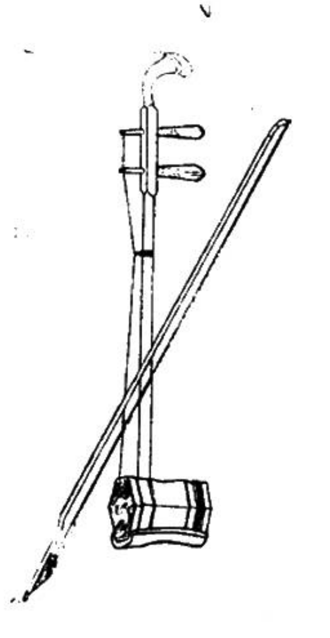
2321 1 61 | 5·612 6153 | 5·6 | 1·2 35 1 | 2 - ‖
同劳 动， 浅 水滩头 同去同 归， 同 去同 归。

演唱和语言声调。扬剧唱腔的主要部分扬州清曲，曾受昆曲影响，讲究唱功训练，许多演唱技巧和方法亦带进扬剧。因此扬剧很讲究演唱中对“声、字、腔、情”关系的处理。扬剧男、女演唱均用本嗓（即真声），但也有部分女演员在高声区使用假声。演唱风格可分两种：一种是“大开口”的演唱，高亢粗犷，称“粗唱”；另一种是“小开口”的演唱，讲究委婉细致，称“细唱”。目前在中青年演员中已逐渐趋向“细唱”。

舞台语言多采用以扬州官话为基础，与中州韵相结合的方法。但丑脚、彩旦、丫鬟、书童及一些风趣角色多用扬州方言，现代戏则全部使用扬州官话。语言所用韵辙，一般分为：张昌、真生、清星、天仙、焦梢、啼西、吹灰、抽收、图书、婆娑、单山、爬沙、开怀、红中、锡铁、黑特、六足、霍托、腊塌等十九个，也有细分二十三韵者。但分韵太细太多，对写作限制很大，有些作者并不严格遵守。扬州地处江淮方言（一）区，语言以扬州官话为基础。扬州方言字分五声，其语音调值是：

调类		阴平	阳平	上声	去声	入声	说明
字例		新开	茶门	临扫	树豆	绿角	
调值	北京	55	35	214	51		无入声
	扬州	21	35	53	55	3	入声短促

扬剧伴奏分文武场，文场担任唱腔伴奏及器乐曲牌的演奏。中华人民共和国成立前，扬剧曾沿用过京剧的〔小开门〕、〔柳青娘〕、〔哭皇天〕等伴奏曲牌，后一般都改用扬州民间器乐曲牌如〔卖绒线〕、〔侉侉调〕、〔十杯酒〕等。武场打击乐器及锣经的使用，除“大开口”锣鼓外，在配合表演身段等方面与京剧基本相同。



扬剧传统乐队以蛇皮二胡（见图）为主奏乐器，称“背弓”，副帮原为四胡，现废置改用中胡，称“正弓”，加琵琶全称“三大件”。另外还有三弦、扬琴、竹笛、唢呐等。五十年代初和七十年代初，一些有条件的剧团曾两度增加过单管制的管弦乐队

而组成中西混合乐队。到七十年代末均又恢复原有民乐队建制。八十年代初，有些剧团在以民乐队为主的前提下，又增加了电子琴、电吉他、电贝司等电声乐器以及架子鼓等。

淮剧音乐　二十世纪初由盐（城）、阜（宁）等下河地区流行的〔香火调〕（由“门弹词”腔调及香火戏中〔僮子调〕衍变而成），以及清（江）、淮（安）、宝（应）等上河地区流行的〔淮调〕（由田歌、号子发展而来）合流衍生，以〔淮调〕、〔拉调〕、〔自由调〕为主。

淮剧唱腔结构体制为兼用曲牌联缀与板式变化的综合体。从曲调功能、性质划分，淮剧唱腔则有主调、基调、小调三类。

主调包括〔淮调〕、〔拉调〕和〔自由调〕。此为淮剧唱腔三个发展阶段的主要曲调，素称三大主调。

〔淮调〕在长期流传中，逐步形成一种相对定型的唱腔结构。它既具一定的模式，在运用中又可作多种板式、调式及曲调变化。其结构框架属于一种特殊的“起、承、转、合”形式。用于“起”的有“起板”、“哭板”、“行腔”；用于“承”的则为“对句”、“接板”；用于“转”的多为“平板”、“闪板”、“叠句”、“掼板”、“丢板”；用于“合”的则有“丢板”、“接板”、“落板”。这是就总体结构功能而言。演唱时往往只运用其中的一部分，其组合结构和排列次序均可按内容需要选择，但各部分均须依照其运用规律组接。如“行腔”第二句须从眼上（弱拍）起唱，这一基本句法，对本剧种其它各调均有制约作用。

〔淮调〕系统的唱腔音调高亢，粗犷有力；结构严谨，变化别致；锣鼓衬腔，风格独特。强烈的锣鼓后接以无伴奏的“行腔”等徒歌形式，对比更为突出，至今犹有劳动号子引吭高歌、开阔嘹亮的乡土特色。唱词清晰，腔调脆蹦，故又有〔淮蹦子〕之称。在艺术风格上有东西路与南北派之分。从曲调色彩讲，总体可分三种类型。

第一种所用调式音阶为 **2（3）4 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$**，它主要以清角与角的交替运用，构成不同调式的相互转换，多用以表现一般情节的叙述，清、淮、宝一带称之为〔平调〕。例如：

选自《孝灯记》陈凤英唱段
（杨金花演唱）

【淮调】

2 2 1 2 · 0 | 3 5 1 2 3 5 3 2 | 1 6 5 2 3 5 2 |

陈 凤 英（哪）　坐　楼（啊）　门，（哪）

0 0 5 4 2 | 4 5 6 - | 3 5 · 3 3 21 6 | 6 · 5 2 - 0 |（下略）

心 中　想 却（啊）　大 事（啊）　情。

第二种所用调式音阶为 5 6（7）1 2 3 5，多用于表现伤感、凄苦的情绪，被称作〔苦淮调〕。例如：

选自《秦香莲》秦香莲唱段
（施龙花演唱）

【淮调】

5 5 6 i 6 5 6 | 5 6 i 5 6 5 3 2 | 3. 5 3 2 2 1 - |

请 一 声　驸 马 你　坐 宫（哪）　院，（啊）

0 0 5 6 i | 3 5 · 6 2 - | 3 5 3 · 5 2 6 | 6 · 1 6 5 35 3 5 |（下略）

细 听　香 莲（哪）　讲 当（啊）　年。（哪）

第三种所用调式音阶为 5 6 1 2（3）4 5，清角向徵音级进时往往偏高成为变徵，向商下行时，还原为清角。多用为表现抒情性的情节，可称作〔抒情淮调〕。例如：

选自《探寒窑》王母唱段
（徐桂芳演唱）

【淮调】

5 6 6 6 i #4 5 | 5 6 5 6 5 2 | 4 2 2 1 - |

走 进 寒 窑　多 凄　惨（呐 噢），

5 6 i #4 5 | #4 5 4 · 5 2 1 | 6 · 1 6 5 ♮4 4 5 |（下略）

倒 塌 难 以　避 风　寒。

〔淮调〕系统所属另一些曲调，虽然调名不同，但旋律特征、结构形式等均与〔淮调〕类相同，如〔乙字调〕、〔十字调〕等。〔淮调〕原以锣鼓衬腔、徒歌演唱为特点，二十世纪五十年代以来逐渐加入管弦伴奏，并形成基本稳定的伴奏程式。

〔拉调〕系谢长钰于民国十年（1921）与琴师戴宝雨合作，并与陈为翰、何孔林共同研究，借鉴京剧的表现手法，在〔呵大嗨〕的音调基础上所创作的一字多腔、韵味醇和的新腔，同时由戴宝雨用四胡伴奏。因为这是淮剧第一次有了拉弦乐器伴奏的调子，故当时群众称之为〔拉拉调〕（简称〔拉调〕）。例如：

选自《苏三起解》苏三唱段
（谢长钰演唱）

【拉调】

6 6 1 2 2 3 | 3 2 1 6 1 2· | 1 6 6 5 5 6 |
听 说 一 声 传 苏 （啊） 三，（哪）

(5 1 6 5) 3 1 2 3 | 2 3 2 6 6 1 |
披 枷 戴 锁

3 1 2 3 2 6 1 6 | 6 5· (6 5 6 5 3) | （下略）
出 深 （啦） 监。

〔拉调〕的兴起迅速影响了长江南北淮剧唱腔的发展，其结构形式源于〔淮调〕，有“起、落板”、“丢、接板”等表现形式与板式变化。它形成后，不少艺人根据自己的嗓音特点和行当要求加以发展，使其行腔、板式更为丰富。弦乐伴奏则衬垫托补加强了它的音乐性与表现力，并从一字一音的随腔伴奏发展到支声加花的包腔伴奏，而且还逐步完善了〔拉调〕的大、中、小过门。属于〔拉调〕系统的曲调也有〔乙字调〕、〔十字调〕、〔淮悲调〕（又名〔大红花〕）等。

〔自由调〕是从〔拉调〕发展而来。民国二十八年（1939）秋，筱文艳与何叫天等在上海高升大戏院演出《七世姻缘》时，与琴师高小毛合作，对〔拉调〕予以丰富、完善，创作了一首有个性的腔调，当时观众称为〔自由调〕。〔自由调〕仅保留了〔拉调〕的“行腔”、“对句”、“平板”，其它如“起、落板”、“丢、接板”等均不再沿用。各种结构转换自如，不作严格的限制。其旋律优美，能悲能喜，可长可短，易于

吸收外来音调。公认的流派唱腔有马麟童的马派〔自由调〕，特色是句逗分明、顿挫有力、苍老遒劲，适于表现叙述、愤慨的情节。筱文艳的〔自由调〕则润腔柔和、吐字清晰。何叫天发展并最后定型的“连环句”适于表现激动的情绪，能将戏剧推向高潮。它们均各有特色。例如：

自 由 调

（《白蛇传》白素贞［旦］唱腔）

1＝C $\frac{4}{4}$

筱文艳演唱
潘凤岭记谱

5 6 5 53 2 32 1 | 2 3 5 5 2 3 5 3 | 6 5 3 2 1. (2 3 6 |
断 桥 会见 许 郎 面，

5 4 3 2 1 7 1) | 1 6 1 2 3523 5 | 5.6 5 2 3235 2216 |
愁 肠 万 转 口 难

1 23 21 6 5 (i 2 6 5 | 4 3 2 3 5 5 6) | 2 3 5 6 5 32 2.3 1 |
言。 （对句）昔日在 西 湖

2327 6156 1. (276 56 1) | 2 35 2317 6 1 (62 1) | 2 35 2317 6 (765 3 56) |
与你 初相 见， 钱 王 祠畔 结良 缘。

3 5 2123 5. 4 | 3 4 3 2 1. (7 62 1) | 2 35 2316 561 (7 62 1) |
端阳醉 后 郎 惊 变， 我 为 你

2 35 2317 6 1 6 1 | 6.i 6535 2. (321 61 2) | 2 3 5 6i 5632 232 1 |
万里 奔波 采药去到 高 山 巅。 妻不顾 生 死

2327 6156 1. (276 56 1) | 3 6 5 3532 16 1 | 6.i65 3235 2 (321 61 2) |
救活 了 你， 谁知你听 信法 海 进 谗 言。

1 2 2 2 1· | 2 3 5 5 3 5 1 | 6 54 3523 5 1 (7 62 1) |
官 人 哪 纵 然 我 真 是 白 蛇 变，

2 35 2317 6326 1 | 2 35 2317 6· (765 35 6) | (平板) 2323 5 5 3432 1 |
我 可 有 一点亏 待 你 许 仙？ 为 人 都 有 天 良 在，

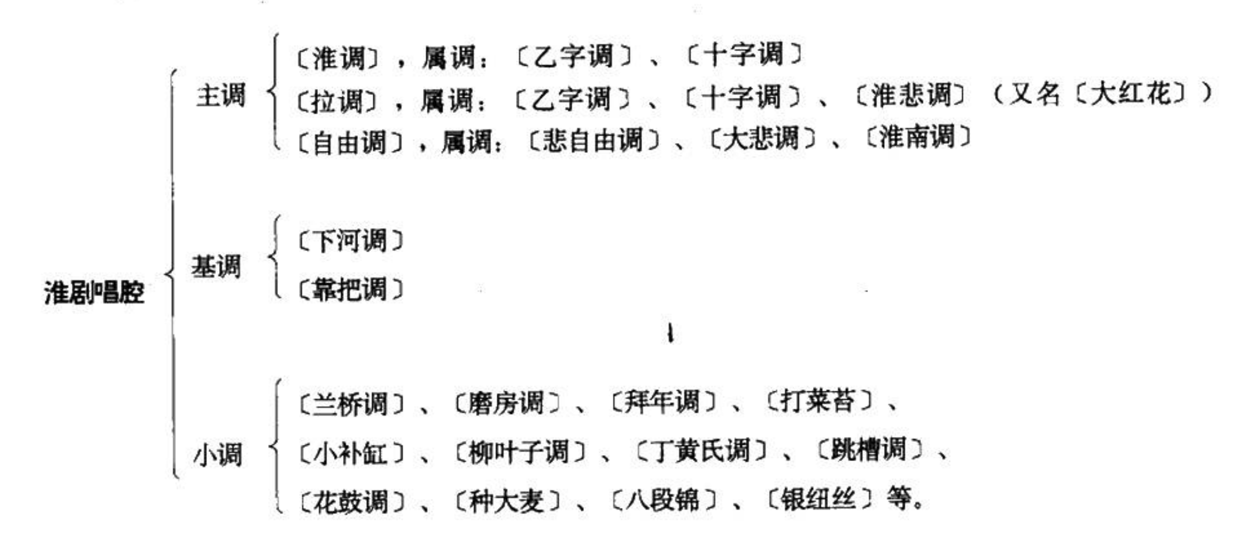
2 35 2317 6 2 1·3 | (行腔) 2 3 5 i 6 5 3 2 | 1 23 21 6 5 - ‖
冤 家 呀！ 难 道 你 是 铁 打 的 心 田。

〔自由调〕男女分腔、自然谐和，为淮剧中其它各调的男女同调异腔的分腔工作提供了有益的经验。而“连环句”的广泛运用，则促进了淮剧其它主调结构的内部扩充。属于〔自由调〕系统的有：〔悲自由调〕、〔大悲调〕、〔中悲调〕、〔小悲调〕、〔淮南调〕等。

基调系指除主调以外的常用基本曲调。它们与主调在结构上保持共性，在音调上又富有个性。基调中的〔下河调〕原名〔骂灯调〕（因用于《孝灯记》中的《骂灯》一折而得名），是东路的一首主要曲调。相传是由“门弹词”的腔调变化而来，原名〔呵大嗨〕；在香火戏中名〔香火调〕；1952 年，上海人民淮剧团参加全国戏曲观摩演出，始正式命名〔下河调〕，取与〔香火调〕谐音，兼指其为下河之意。基调中的〔靠把调〕，与主调及〔下河调〕的曲体结构相同。系将徽剧〔高拨子〕的音调按照僮子戏所唱〔南昌调〕的结构要求，发展融汇而成。因原用于扎靠的武（老）生演唱而得名。

淮剧唱腔中的民歌小调，既有与主调伴奏风格相近的〔蓝桥调〕、〔磨房调〕、也有与扬剧共同拥有的〔种大麦〕、〔八段锦〕等，更有与兄弟剧种调名相同，音调各异的〔银纽丝〕。其它还有〔柳叶子调〕、〔拜年调〕、〔打菜苔〕、〔丁黄氏调〕、〔花鼓调〕、〔小补缸〕、〔跳槽调〕等。

下图系淮剧唱腔中的主调（包括其属调）、基调及小调一览表：



淮剧演唱，男女均用大嗓，未有成熟的行当分腔及其唱法。唱词以七、十字句为主，也有一些五字或四字句，多为叙述性的叠句形式。

淮剧语言缺乏统一规范的舞台音韵，多依流行地区盐阜及清、淮、宝各地的方言（均为五个声调）。若以东、西路较有代表性的建湖话与淮阴话为例，其调值、调类如下表：

调类		阴平	阳平	上声	去声	入声
字例		烟	盐	演	燕	噎
调值	建湖	31	13	121	34	45(促)
	淮阴	41	45	21	44	5

淮剧伴奏曲牌，过去大都借用京剧的胡琴曲牌〔小开门〕、〔万年欢〕以及唢呐曲牌〔大开门〕、〔风入松〕等；民间丝竹乐〔潇湘泪〕、吹打乐〔天下同〕也常运用。1961 年，在淮剧艺术研究考定会上，考定了新编创的具有剧种特色的淮剧曲牌：〔蝶穿花〕（居乐、司宏钟、李晓白编曲）、〔缠头锦〕（戴玉升编曲）、〔闹翻天〕（张铨等编曲）、〔淮北吟〕（司宏钟、戴玉升编曲）等，其中以〔缠头锦〕的运用较为普遍。例如：

缠　头　锦

（根据〔拉调〕改编）

戴玉升编曲

1＝D 或G $\frac{2}{4}$

5 6i 6535 | 2312 32 3 | 0 5 6535 | 2123 56 1 | 6·661 2312 | 356i 6535 |

2 2 0 3 | 2123 535i | 6 6i 3 32 | 1612 3253 | 2 35 3217 |

6 6 0 1 | 2123 56 1 | 6·1 2 35 | 1 23 21 6 |[1. 5·i6 :‖[2. 5 － ‖

淮剧锣鼓是在香火戏中的“僮子锣”和苏北民间锣鼓“麒麟锣”、“花鼓锣”等基础上发展起来的，具有健康、朴实、乡土气息浓厚的艺术特色，又有其独特的伴腔作用，有别具一格的伴奏手法。它们有的可为数种唱腔作伴奏用；有的则专调专用，如〔十字调〕有〔十字锣〕，〔兰桥调〕有〔兰桥锣〕等。其乐器组成有别于其它剧种，除常规打击乐外，另有音响效果颇具民间色彩的苏锣与扁锣，其浑厚的音色与唱腔的音调相协调，地方色彩十分鲜明。

淮剧锣鼓的表现形式与唱腔的结构功能相适应，如以〔淮调〕、〔拉调〕、〔淮悲调〕中的同一伴唱锣鼓为例，它也是“起、承、转、合”的结构。如〔起板锣鼓〕（亦名〔背板锣鼓〕）：0台 台台 | 仓才 仓才 仓才 仓 | 才仓 一才 仓.个 才才 | 仓 － 台 台 ‖，属于“起”。它的下面接唱“起板一句半”，有引出唱腔的作用。〔垫锣〕：0 台 台台 | 仓 －台 台 ‖，〔接板锣鼓〕（亦名〔短板锣鼓〕）：0 台 台台 | 仓才 仓才 仓 才仓 | 才仓 一才 | 仓 －台 台 ‖，属于“承”。前者用于“起板”或“丢板”唱腔上句的前半句与后半句之间，有填塘补空、连贯乐意的作用；后者用于唱腔“起板”上句与下句之间，有承前接后的作用。〔三番锣鼓〕：0 台 台台 | 仓. 才 仓. 才 | 仓才 仓才 仓才 仓 | 才仓 一才 顷 仓 | 一才 一来 仓才 仓才 | 仓才 仓 才仓 一才 | 仓 一 台 台 ‖，〔悲板锣鼓〕：0 台 台台 | 仓. 才 仓. 才 | 仓 才 仓才 仓 才 仓 |

才仓 乙才 顷 仓 │一才 一来 │仓 - 台 台 ‖，属于“转”的结构形式。前者用于唱腔“起板”或“接板”的下句的前半句之后，有转入“哭板”唱腔或转入“行腔”的作用；后者用于唱腔“哭板”之后，有渲染悲剧气氛和转入“行腔”的作用。〔垫锣〕、〔三番锣鼓〕、〔悲板锣鼓〕因均与唱腔同时进行，有衬托唱腔的作用。〔落板锣鼓〕：0 台 │仓 台 才台 台台 │仓 - ‖，属于“合”的结构形式，用于结束全段唱腔。

淮剧用锣鼓衬腔的徒歌形式，构成了鲜明而独特的音乐风格。这套结构较完整的淮剧锣鼓，其作用既有引导唱腔、承前启后、填补串连、渲染衬托、结束唱段等作用，又显示了唱腔音调与锣鼓音响的对位效果。例如：

1 = D $\frac{4}{4}$

选自《双槐树》赵锦堂唱段
（杨金花演唱）

【起板锣鼓】
(0 大大 衣 台台 │仓才 仓才 仓 才仓 │才仓 一才 仓.个 才才 │

仓 - 台 台) │(起板) 5 6 i 2i 6 5 │5 6 3 2 2 - │【垫锣】
月 亮 子 弯 (哪)
(0台 台台

0 0 5 6 │6 3 i 5 6 5 │3 . 5 2 . 1 6 - │【接板锣鼓】
弯 照 九 洲 (啊)，
仓 - 台 台) (0台 台台

仓才 仓才 仓 才仓 │$\frac{2}{4}$ 才仓 乙才 │$\frac{4}{4}$ 仓 - 台 台) │6 i . 2 i6i 5 6 │
婆 媳 们

【三番锣鼓】
6 5 3 5 3 2 6 │6 6 1 . 2 3 3 │2 . 3 2 6 3 │
流 落
(0 台 台台 仓. 才 仓. 才 仓才 仓才 仓才 仓

才仓 一才 顷 仓 | 一才 一来 仓才 仓才 | 仓才 仓 才仓 一才 |

【悲板锣鼓】

0 0 0 0 5 5 | 6 i 6 5 5 - | 5 6 6 3 5 6 |
啊呀 天 哪 老（啊）
仓 - 台 台） （0台 台台 仓. 才 仓. 才

5 6 3 2 2 - | 2 3 2.1 6 | 2/4 6 1 | 4/4 1 0 0 0 |
爷 呀！
仓才 仓才 仓才 仓 才仓 一才 顷 仓 一才 一来 仓 一 台 台）

（行腔）
5 6 i i 2i 6 5 | 5.6 i 6 5 65 2 3 | 5.3 32 1.0 |
月亮子弯 弯 照 九（啊） 洲（啊），

0 0 1 2 2 | 6 i 6 5 6 5 3 2. | 3 5 3 3 5 3 2 1 6 |
婆媳们 流 落 在外 （啊）

（对句）
5 0 0 0 0 | 3 3 2 3 3 2.3 | 3 3 2 1 1 6 5. |
头。 赵锦棠只饿得 面黄肌 瘦（啊），

3 3 2 3 3 2 1 6 | 6 6 1 6 5 0 0 | 1 1 2 2 2 3 3 |
老婆母眼睛饿得 突在后 头。 耳只听大炮鼓儿

（行腔）
3 3 1 1 2 0 | 3 5 3 33 3 5 1 2 | 2 3 3.5 2 16 |
隆咚三声响， 莫非是侯爷放粮把 穷人

6.1 65 353 5 | 5 3 2 - | 6 i i 2 2 i 6 | 3 i 6 565 2 3 |
周 （啊）。 行一步来自在 仓门（哪）

门（啊），堂官老爷（啊）你听从（啊）

头

（落板）

（垫板）

婆媳们站在

（0台 台 台 仓 - 台 台

（丢板）

（伴唱）婆媳们站（哪）在

【落板锣鼓】

仓门（啊）口。

（大台 仓 台 才台 台台 仓 - 0 0）

【接板锣鼓】

仓门口（啊）

（0台 台台 仓才 仓才 仓 才仓 才仓 一才 仓 - 台 台

【接板】

仓门的口（啊）来了（啊）（下略）

（0 台 台台 仓.才 仓.才 仓才 仓才 仓才 仓）

淮剧早期有自己的一套锣鼓点子和念法，现在锣鼓点子多已被京剧锣鼓取代，念法亦与京剧相同。

传统淮剧锣鼓字谱说明：

打 鼓单击。

的 鼓轻击。

各 板单击。

代 小锣单击。

来　小锣、钹齐击。

才　钹单击。

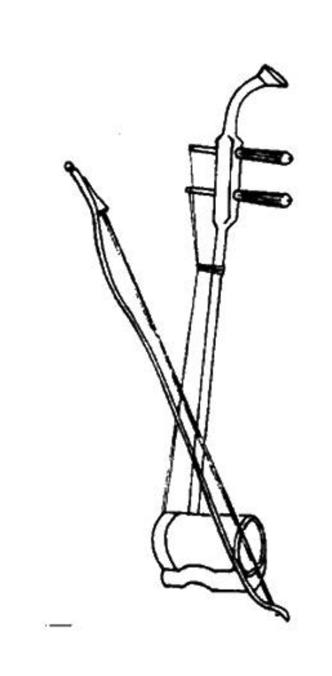
轻　大锣轻击。

昌　大锣单击。

令　小锣轻击。

一　休止。

乐队与乐器。淮剧乐队在中华人民共和国成立前编制不定，最少时只有三人，多则也仅七八人。其后，编制有所发展。十年代中期，演出《迎春花开了》等剧时，有过民族管弦与西洋管弦的混合乐队；六十年代中期至七十年代中期，为了移植演出《红灯记》等京剧现代戏"不走样"，勉强拼凑单管制的的乐队。1977 年恢复演出传统剧时，几乎又回到解放前的"文武场"编制。1979 年后，随着审美观念的更新与表现新内容的需要，淮剧乐队在混合编制的基础上又引用了电声乐器、电子琴与爵士鼓等。



1959 年前，淮剧主胡用的是一种六角筒、平头杆的二胡，定弦为"**1 — 5**"。当时，很多曲调的伴奏过门大都根据这种主奏乐器的性能与定弦，来丰富、发展并逐渐形成自己的伴奏风格。后来由于受扬剧乐队的影响，改用定弦为"**5 — $\dot{2}$**"的高胡作主奏乐器。目前又有不少淮剧团恢复使用淮胡为主奏乐器，或淮胡、高胡兼而用之。

淮海戏音乐　旧称"三刮调"、"肘鼓子"、"拉后腔"，为"拉魂腔"之一支。清乾隆以来由明清俗曲结合流行于海（州）、灌（云）、沭（阳）一带民间音乐，其后又受徽、京剧音乐影响发展而成。

淮海戏唱腔结构体制是在联用众多曲调的基础上积极发展板式唱腔，并逐渐以板式变化为主。唱腔大体以男女区分，而无细致、成熟的行当唱腔。

淮海戏的女腔主要有〔好风光〕、〔十字韵〕、〔八句子〕、〔嗨嗨调〕、〔彩腔〕、各种〔弹唱〕等。其中〔好风光〕最为流行，现已成为女腔的基本曲调。〔好风光〕的名称源于抗日战争与解放战争中编演的剧目《大后方》、《柴米河畔》中的唱词"十里好风光"，为吕文桥根据淮海戏传统曲调改编而成，演出后流传甚广，逐渐成为主要曲调。该曲调的某些音调在民国初艺人王大娘的唱腔中已可见到。如她在《大书馆》中一段唱：

高状元上朝他没回

（《大书馆》张梅英［旦］唱腔）

1＝D $\frac{1}{4}$

谷广发传谱
朱崇栋记谱

【二行板】

(0 6i | 5653 | 2123 | 53 5) | 0 3 | 3232 | 3561 | 5 | (3523 | 53 5) |
高 状元 上 朝

6 12 | 5.3 | 6.153 | 2 321 | (6561 | 2316 | 2) | 555 6 | 0161 |
他没 （哎） 回，（呀） 蒲梅架（哪） 撤 下

5321 | 6.2 1 | 53 2 | 32 1 | 2376 | 56 1 | (2312 | 3653 | 2.321 | 6.12123 |
一枝 梅。（呀）

16 1) | 6 5 616 | 0165 | 6135 | 6535 | 51 6 | 6 | 5612 | 6535 | 3212 |
一枝梅 撤在 蒲梅 架， （哪） （啊）

6.1 | 21 2 | 0535 | 6132 | 1615 | 3 | 3235 | 2161 | 13 2 | 1 ‖
凄凄 凉凉 怕风 （啊） 吹。 （呀）

又如：

十里好风光

陈玉梅演唱
朱崇栋记谱

$\frac{2}{4}$ (0 i 6 i | 5 6 5 3 | 2 1 2 3 | 5 3 5) | 2 i | i.5 6 i |
走过 一

6 5 3 | (3 5 6 i | 5 3 5) | i 65 6 | i6 5 3 | 6 56 i 3 |
里 好风 （哎） 光 （啊），

2 32 1 (7 | 6 5 6 1 | 2 32 1 6 | 2· 3) | 5 5 5 6 | 6 1 6 1 |

家家(啦) 户户

3 5 2 1 | 1 6 1 (i | 6i65 3523 | 1 6 1) | 5 6 i | i 2 2 6 |

种田 忙。 堆山积岭

(5 6 i i |

5 3 i | i · 2 6 | 6 - | i 2 6 6 | 5 6 i i | i 2 6) |

都是草 (啊),

5 6 5 3 | 2 3 1 | i · 2 6 5 | 3 · 5 6 i | 5 · 6 3 2 | 1 - ‖

今年 不愁来 年 粮。

“十里好风光”共为十段，均以中速演唱。曲调常以落音的变化，和根据词义、字调而灵活行腔等使各段有所变化，例如：

2/4 0 i i | 3 i | 6 5 3 2 | 1 3 2 1 | (3·5 656i | 65 3 2) |

走过 二里 好 风 光(啊),

6 5 6 i | 3· 5 6 i | 5 3 2 6 | 1· (i 2 | 6i65 3523 | 12 6 1) |

庄庄 听 见 有 机 响。

5 4 5 4 | 0 i 6 5 | 5 4 5 | i 6 5 2 | 4 · 5 | 3 2 1 |

纺出 纱来织出布, (啊)

(5 6 i 2 | 6 i 6 5 | 4·4 4 4 | 2 4 1 2 | 4 2 4) | 0 4 2 4 |

好 做

2 4 | 2 4 1 2 | 4 5 2 1 | 1 4 | 4 5 6 i | 5 4 2 4 | 1 - ‖

衣裳 和 军 (啊) 鞋。 (呀)

在舞台上，运用〔好风光〕表达剧情、刻画人物的较长唱段中，除了经常运用它的完整曲调外，其落音常常变化。同时，根据唱词的长短句，灵活安排曲调。如：加入各种虚词、衬字、小腔、长拖腔等；必要时插入上下句的各种板式，其中随时保留〔好风光〕的曲型音调。使得〔好风光〕在发展中出现了〔快二行好风光〕和〔慢二行好风光〕。如：

劳动人民手一双

（《姑嫂看画》剧终合唱唱腔）

1＝D $\frac{1}{4}$

杨云兰演唱
朱崇栋记谱

【快二行板好风光】

(0 6i | 5653 | 2123 | 5 5) | 03 | 3 5 | 6·i | 5 | 0 2 | 2 3 |

劳 动 人 民 手 一

5· (3 | 2123 | 5) i | 6 5 | 3·5 | 6 i | 0 5 | 3 2 | 1· (6 |

双， 改 天 换 地 写 文 章；

5656 | 1) 5 | 5 6 | i | i 6 | 0 5 | 5 6 | i 5 | 6 (535 |

锦 绣 河 山 我 们 画，

6) 5 | 3 5 | 6·i | 3 2 | 1 6 | 1 5 | 3 | 0 3 | 0 3 | 2 1 |

也 能 画 出 锦 绣 （啊 啊 啊）

2123 | 1 | 0 | 3 | i | 2 | 3 | i | i ‖

乡， 锦 绣 乡。

淮海戏的〔二泛子〕腔调很高，早期是男声用假嗓演唱，后面往往转接起腔。以后出现了女腔〔二泛子〕。二十世纪六十年代又出现了变把〔二泛子〕，目前，〔二泛子〕已发展成为多种板式的成套唱腔。变把〔二泛子〕音区比较适中，对于表达悲愤、凄凉的感情尤为合适。例如：

鼓打三更夜更深

（《白毛女》喜儿［旦］唱腔）

1＝A $\frac{2}{4}$

魏良召演唱
朱崇栋记谱

【慢二行板二泛子】

(0 0 2̇ | 3̇.5̇ 3̇ 2̇ | i 2̇i 6 5 | 3̇.5̇ 2123 | 5 -) | 2̇ 2̇ | 2̇3̇2̇i | i.6i (7 | 6.i 2̇i2̇3̇ | i 6 i) | 2̇ i 3̇ 5̇ | 2̇3̇2̇i 6 5 |

鼓 打 三 更 夜 更

i.2̇ 7 6 | 5. (3 | 2 1 2 3) | 5 6 i 5 | 0 6i 6 5 | 6 56 i 2̇ |

深， 越 思 越 想 越 愁

6 5 3 5 | 5 3 i.2̇ | 6 5 3 2 | 6i65 3 2 | 1. (2 | 5 6i 4 3 |

（啊） （啊） 闷。

2123 5 i | 6i65 3 2 | 1 6 1 23) | 5 3 5 (323 | 5) i 6 3̇ | 2̇ 3̇2̇ i 2̇ |

老爹爹 活 活 被 打

7.6 5 (3̇ | 2̇3̇i3̇ 2̇376 | 5) 5 3 5 | 6.5 6 i | 3 5 | 6.2̇ 7 6 | 5 - ‖

死， 喜儿我 又被黄家 抢进 门。

〔十字韵〕原为词牌名称，其曲调不一。二十世纪六十年代出现了一种典型的〔十字韵〕唱腔，此腔以弹唱为主，目前在淮海戏舞台上经常应用。例如：

王兰英坐西楼

（《吴汉三杀妻》王公主［旦］唱腔）

1＝D $\frac{2}{4}$

范真美演唱
朱崇栋记谱

【慢二行板十字韵】

(6.666 5356 | i.276 5643 | 2 2 0 43 | 23212 53 2 | 1 06 56 1) | 6165 16 1 |

王 兰 英

坐西楼 悲 叹 叹， 叹一声

我驸马 未回 家 门； 日操兵

夜虑战 心血费 尽(啊啊)， 茶不思 饭不想

未知调 润；

(弹拨乐)

恨我夫 草头军

篡朝夺 位， 害姐夫

刘平弟 屈死残 生。

大姐 姐 逼冷 宫 怀胎有

孕（啊）， 为生 男 为生女

不 知信 音 （啊）。

〔八句子〕的词曲结构特殊，即上六句为两个顺韵的三连句子，第七句是上句，名为“撑子”，第八句用半句较多，此句必唱“起腔”。例如：

八　句　子

（《鲜花记》黄贵英［旦］唱腔）

戴玉华演唱
杨秀丽记谱

1＝D $\frac{2}{4}$

（♩＝60）

(5 -) | 3 2 i 6 | 5 - | (3 2 i 6 | 5 -) | 3 i 7 |
观 蝴 蝶 飞 得

6 . (i 7 | 6 7 6 5 | 3 2 3 5 | 6 -) | 1 2 5 3 | 2 2 1 |
高， 飞 到 了

i 6 i | 5 - | 5 1 | 6 1 6 | 5 6 1 | 6 5 6 i |
九 云 霄， 他 二 人 飞 得 巧

稍快

3 . 5 6 i | 5 3 2 6 | 1 | 1 (i | 6 i 6 5 | 3 5 3 2 |
对 巧。 （啊）

1 . 2 3 5 | 2 2 5 6 | 1 6 1) | 3 3 | 2 1 | 6 1 |
可 恨 丫 鬟 无 道

2 1 | 3 5 | 3 5 | 3 5 6 | 1 2 | 2 1 |
理， 拆 散 二 人 龙 凤 交（啊）， 想

1 6 | 5 6 1 | 6 5 6 i | 3 5 6 i | 5 3 2 6 | 1 - |
起 可 笑 真 可 笑。 （啊）

1 0 | 3 3 2 | 3 . 5 3 2 | 3 3 | 3 3 5 | 6 - |
叫 丫 鬟 随 我 走 吧，

0 0 | 6 5 | 6 i 6 5 | 3 5 2 3 | 1 2 1 | i - ‖
(得儿) 随 便 蝴 蝶 哪 啊。

〔嗨嗨调〕是由于腔中加入大量的“嗨”字而得名。此调常用于彩旦的唱腔中，曲调活泼风趣，并带有调情的意味，有的末句还吸收了本地琴书的音调。例如：

嗨 嗨 调

（《陪情》丫鬟［旦］唱腔）

1＝D 2/4

赵成英演唱
武俊达记谱

(0 6i | 5653 2123 | 5 -) | 32i6 5 | (32i6 5) | 6 53 3 653 |
家 菜 甜 野 菜 甜，(哪

23 2 (6i | 5653 23 2) | 5 5 56 i | 6i56 5323 | 5. (55 5555) |
嗨 嗨) 家 菜 野 菜 不 一 (哪)

3235 2165 | 1 (3235 | 2156 16 1) | 56i2 i6 5 | (56i2 i6 5) 5 0 |
般；(哪) 贪 恋 家 菜 (哪)

56i2 i6 5 | 0 56i2 | 6·5 35 5 | 0 i 6·5 | 35 5 0 6 |
多 好 用， (嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 呀 嗨 嗨 嗨 嗨 呀 嗨

5 6 53 23 2 | 2 (6i 5653 | 23 2·) | 54 5 4 5 | 5 46 5 | 0 4 0 4 |
呀嗬呀 嗨 嗨) 贪 恋 野 菜 费 油（啊 嗨 嗨)

1 25 3 2 | 1 - | (4·56i 5 56 | 4 44 1 25 | 3 2 1 | 1 -) ‖
盐（哪)！

〔起腔〕是淮海戏中典型的拉魂腔音调，有“女起腔”、“男起腔”和“单起腔”、“双起腔”之分”。“女起腔”的特点是腔尾落“i”的十度或八度的大跳，如：サ 6 6 i 5 6 3 2 1 2 6 i - ‖；サ 6 6 i 5 6 3 2 1 - i - ‖。

〔采调〕是根据单四爹等老艺人的唱腔糅合了民间小调《王大妈说媒》而成。例如：

选自《二拜堂》夏婆子唱段

（杨文兰演唱）

【采调】

(3235 | 6 i2 | 3235 | 6i 3) | 3235 | 6i i | 3235 | 6i 3 | (3235 | 6i 3) |

牛员 外(呀) 牛世 相,(啊)

3232 | 3232 | 32 i | 36 5 | (356i | 53 5) | 2321 | 6661 | 2 (123) | 5 5 |

远近 百里 都有 名。(嗨) 金银 压折 楼， 骡马

6 65 | 62 1 | (6553 | 2356 | 16 1) | 3232 | 3235 | 6 i | 0 5 5 | #4 5 | 4 54 |

扣成 群,(呵) 客庄 好几 个,(啊) 千顷 牌子 挂四

4 65 | 5 45 | (0i76 | 5 5 | 0i53 | 6 5 | 0i76 | 5643 | 2123 | 53 5) | （下略）

门。 (啊)

该曲调节奏明快，旋律活泼，常用花腔、衬字，擅于表现剧中人的欢快和诙谐。

女腔〔七字弹唱〕是二十世纪六十年代初卢乃文根据男腔〔一顺调〕改革发展而成。后为淮海戏各剧团广泛采用，成为女腔常用曲调之一。例如：

选自《三娘教子》徐三娘唱段

（范真美演唱）

【慢二行板】

1 35 | 23 1 | 0 3 | 6.1 | 2 (161 | 2) 4 | 4532 | 1235 | 5 2 | 3 65 |

你父 被逼 离家 走， 流浪 讨乞 在外

1 (765 | 1) | 3 37 | 65 | 56 | 63 | 2 (161 | 2) 5 | 3532 |
乡； 离乡 背井 三 年 整， 家 中

1235 | 52 | 3 65 | 1 (765 | 1) | 1·3 | 21 | 02 | 7·5 |
苦坏 你 的(呀) 娘。 地主 三天 两 趟来

6 (765 | 35 6) | 03 | 1 76 | 561 | 05 | 2326 | 1 | （下略）
逼， 交 不出个 人来 要烧 房。

淮海戏的男腔主要有：〔星儿稀调〕、〔金风调〕、〔龙门调〕、〔小生调〕、〔丑调〕以及各种“弹唱”。其中〔星儿稀调〕应用最多，现已成为男腔的基本调。

〔星儿稀调〕是谷广发采用老艺人张玉花（艺名“大花褂”）的两句最具特色的

唱腔：12 | 1 2 | 12 | 3 | 12 | 33 | 35 | 6 i | 32 | 1 |
千言 万语 你不 信， 为妻 对你 把誓 盟啊。

作为基调，结合京剧的西皮慢板而创作出来的。最初用在《玉面狼》一剧小生唐建平的唱段中，二十世纪五十年代末期又用于《拾稽头》一剧刘老汉的唱段，后来在淮海戏舞台上广泛应用。例如：

星儿稀

1＝D $\frac{2}{4}$

谷广发演唱
朱崇栋记谱

【中二行板】

(2 3 | 2 3 | 21 61 | 2 2) | 1 2 | 1 2 | 1 2 |
东方 发白 星儿

3 - | 3 - | (32 56 | 16 12 | 32 3) | 3 3 |
稀， 不到

3 3 0 3 | 3 5 | 5 6 5 | 3 · 53 | 2 1 | (1 2 3 5 | 2 3 1 |
天亮 我 就爬 起。 (哎)

2 1 2) | 6 3 | 3 3 | 3 · 1 | 3 · 0 | 1 6 2 |
今夜 龙阵 真不 小， 老雷

1 6 1 | 3 · 1 | 2 · 0 | 3 3 | 2 3 1 2 | 3 3 | 3 - |
轰轰 打得 急。 雨点 好像有 碗口 大，

5 3 | 3 3 0 | 3 3 | 3 3 | 3 3 | 3 2 1 | 1 - ‖
台风 刮有 七八 级(啊)。

〔金风调〕是淮海戏中特点鲜明的男腔，民国初期单维礼等老艺人常唱此腔。六十年代后，其第一句和第四句尾腔有所变化。例如：

金风调

1 = D $\frac{1}{4}$

单维礼演唱
王聿珍记谱

【中二行板】

(0 6 | 5 3 | 2323 | 5 5) | 0 2 | 2 5 | 5 5 | 2 5 | 5 |
阵 阵 金风 飘江 南，

0 6 | 6 6 | 6 6 | 6 i | 4 · 6 | 5 | 4 | 0 3 | 3 3 |
腊 月 梅花 受饥 寒 (哪)。 五 更

3 3 | 2 2 | 1 | 1 | 0 2 | 2 2 | 2 2 | 0 3 | 3 5 |
三点 王登 位， 铁 甲 将军 压 住

1 | 2 | 3 · 5 | 2 · 1 | 1 | 1 | 1 | 0 ‖
关。 (哪)

〔龙门调〕是在清末时淮海戏艺人常用的“一捺腔”基础上，由谷广发融合了京剧的唱腔，加以发展变化而来的。例如：

选自《小书馆》王玉春唱段
（谷广发演唱）

(1 2 1 6 | 5 6 1 3 | 2 1 6 1 | 5 -) | 0 6 | 6 6 2 |
为 生

1 - | (6 1 2 3 | 1 6 1) | 0 1 | 3 3 | 3 3 | 0 1 2 |
涯 朝 苦读 心血 费

3 - | 2·3 1 | (3 5 3 2 | 1 6 1) | 0 3 | 3 3 | 3 5 |
尽 (啊)， 男 儿 志(啊)

6 - | 6 (7 | 6 7 6 5 | 3 2 3 5 | 6 5 6) | 0 1 | 3 3 |
入 云 霄

3 3 | 0 3 | 3 3 | 3 3 | 2· 1 | 1 - | (i·i i i |
欲 跳 龙 门。(哪)

6 i 6 5 | 3 5 3 2 | 1·2 3 5 | 2 3 5 6 | 1 6 1) | 0 7 | 7 6 |
清 贫

5 - | (6 5 6 1 | 5 6 5) | 0 7 | 6 7 | 6 6 | 6 5 |
人 求 读 书 实 非 容

6 7 6 5 | (6 7 6 5 | 3 2 3 5 | 6 5 6) | 0 2 1 | 1 2 | 3 2 3 |
易,(啊) 世代 书 香

3 3 | 3 3 | 3 3 | 0 3 | 2 3 2 1 | 1 - | (下略)
都 出在 富豪 门 庭。 (啊)

〔小生调〕音调较高，常用于女小生或反串小生。例如：

小　生　调

1＝D $\frac{2}{4}$

杨云兰演唱
朱崇栎记谱

【中二行板】

(0 2 | 1 7 | 6·7 6 5 | 3 2 3 5 | 6 5 6) | 0 7 7 |
学堂

6 6 1 | 3 5 | 6 1 6 | (6 5 3 5 | 6 5 6) | 6·1 5 6 |
门前 一枝 梅，（啊） 看 树

1 6 1 | (6 1 5 6 | 1 6 1) | 0 6 6 6 | 5 6 | 1 6 |
上 树上的 鸟儿 成双

5 3 2 | 1 3 3 | 3 2 1 | 1 - | (1·1 1 1 | 6 1 6 5 |
（哎） 对，（呀）

3·5 6 1 | 6165 3 2 | 1 6 1) | 0 3 5 | 6 1 3 | 3 5 | 3 2 |
喜鹊 生来 报 喜

1 - | (1·2 3 2 | 1 6 1) | 0 2 2 | 2 2 1 | 0 5 | 5 5 4 |
讯， 梁兄 送我 把 家

回，（啊）梁哥

哥。（啊）

〔小丑调〕是在男腔老调基础上加上“数板”，并吸收民间小调创作而成。演唱时加配小唢呐、小钹镲、小云锣伴奏，富有诙谐幽默、风趣活泼的特色。

小　丑　调

（《催租》张福来〔丑〕唱腔）

1＝D $\frac{2}{4}$

杨云发演唱
朱培銮记谱

小毛驴

真不坏，终朝伴我

在一块。

它就喜欢给我骑，我出门就要

把它（哪）带。（呀）

男腔〔十字弹唱〕是二十世纪六十年代初卢乃文根据女腔〔十字韵〕改革发展而成。后为淮海戏各团体广泛采用，变为男声主要唱腔之一。此腔多用于冷静诉说的情景。例如：

十 字 弹 唱

（《迎春花》老支书［生］唱腔）

1＝D $\frac{2}{4}$

汤宜能演唱
卢乃文记谱

6 6 1 | 1 5 3·5 | 2·3 1612 | 3· (2 123) | 1 3 2 1 |
为倾吐 肺腑言 我把泪擦 干， 叫一声

3 5 6 i | 5 3 2 6 | 1 (235 231) | 6123 76 5 | 1 12 3 5 |
志成哥你 听我细 谈。 吉柏他 为革命

2 7 567 | 6 (765 356) | 6123 76 1 | 3 5 6 i | 4 3 2 6 |
壮烈捐 躯， 全村人 都为他 泪洒胸

1 (235 231) | 6 56 i | 6 3 2 i | 6·i 5 6 | i (276 56 i) |
前。 继遗志 我已把 全村动 员，

(561i 2161)
6 56 i | 5 7 6 | 5 3 2 7 | 6 6 6 | 5 - | 5 0 ‖
老村长 抬担架 上了前 线(哪)。

淮海戏传统唱腔〔打渔船〕、〔满台腔〕等也是常用曲调。例如：

打 渔 船

1＝D $\frac{2}{4}$

洪加义演唱
朱崇栋记谱

2 2 | 1 2 | 3 5 | 5 3 1 | 2· (5) | 3 2 1 | 2·5 |
(领唱)小小 舟船 向南 游，(啊 哎) (众唱)(咿 呀 咳

呀荷 咳）（领唱）半 船 芝 麻 半

船 油。（众唱）（咿 呀 咳 呀 荷 咳）（领唱）久后

一日 船翻 了，（啊 哎） （众唱）（咿 呀 咳

呀 荷 咳）（领唱）漂 了 芝 麻

淌 了 油。（众唱）不给你（呀） 撑 单要你（呀）

撑，叫 你 撑 单 不 撑，撑撑撑

深深深 打渔夫 每日里 长在江 心。

此腔原为独唱，后来多采用一领众和的帮腔形式。又如：

满台腔

1 = D $\frac{2}{4}$

洪加义演唱
朱崇栋记谱

千 金 千金小 姐 进了花

园，（哪） （啊）忙 抬 头 四（啊） 下

5 - | 3 3 2 | i 2 i 6 | 5 6 5 3 | 5 · 0 | 3 3 2 |

观。 莲 蓬 子 颠 倒 颠， 莲 蓬

i 2 i 6 | 5 6 5 3 | 5 · 0 | 5 3 5 | 5 5 6 | i · 2 |

子 颠 倒 颠。 东 园 东 园 观

6 5 | 3 5 3 2 | 5 6 5 3 | 2 3 2 | i 3 · | 5 5 3 |

花 来 到 西 园，（哪） 一 路 洒 金

3 5 2 | 0 3 | 2 3 5 | 5 6 3 2 | 1 6 1 | 6 3 |

钱，（哪） （啊） 西 园 有 盆 转 （哪） 子

2 - | 2 3 | 2 i | 6 i | 5 - | 5 - ‖

莲。 （哪）

〔满台腔〕即全场齐唱，常用作中、小剧目的尾声。

淮海戏唱腔在大量联用上述曲调的同时，又努力发展了自己的各种板式及其结构。其基本板式通称“二行”，此名源于早期艺人与京徽合班。“二行”以不同的速度划分为慢、快、大、中、小等板别，其特征及其用法如下表：

名　称	节拍	速　度	应用或特征
慢二行板	$\frac{2}{4}$	♩=82－90	回忆、思考、怀念、忧虑等感情
小二行板	$\frac{2}{4}$	♩=90－98	抒情性较强，演唱时从容不迫
中二行板	$\frac{2}{4}$	♩=100－150	叙事性大唱段应用较多
大二行板	$\frac{1}{4}$	♩=80－100 （♩=𝅗𝅥）	诉说性较强，常接在中二行之后
快二行板	$\frac{1}{4}$	♩=110－180 （♩=𝅗𝅥）	字多腔少，前半拍休止的切分节奏运用灵活

早期的〔二行板〕有板无眼，近似目前的〔中二行板〕，艺人称之“板板响”。唱时常有逐渐加快的特点，到一定速度时又常接〔跌板〕、〔导板〕。用于“转”的〔撂板〕为减速转板；〔跌板〕即渐快渐紧，达到一定速度后，突然转慢；〔丢板〕用于交接唱口；〔喝板〕（也可属特性板式类）用于加强气氛，转接更快的板式。用于收的有〔左板〕（唱腔散收结尾）、〔扎板〕（短促急收）。

另有大量的辅助板式，往往穿插、接用于基本板式中，以调节气氛转变情绪，有的也常独立使用。常见的有下表所列数种：

板式名称	拍式	特征、用法
急　　板	$\frac{1}{4}$	速度特快，约 ♩=360，一字一拍
盯 字 板	$\frac{3}{4}$	一板二眼
喝　　板	$\frac{1}{4}$	加强气氛、转换板式
赞 字 板	$\frac{1}{4}$	三字句格式
夺 字 板	$\frac{2}{4}$	五字或七字句格式，唱腔过门上下对称
堆　　板	$\frac{1}{4}$	多种句型构成的堆字段
数　　板	$\frac{1}{4}$	无曲调，诉说形式
散　　板	廿	节拍自由、散打散唱
紧打慢唱	廿	唱腔节奏较自由，伴奏较快
风 搅 雪	$\frac{1}{4}$	唱字疏松，过门很紧，节拍固定
炸　　板	廿	急速散唱，气氛强烈，长散音伴奏
小 滚 板	$\frac{1}{4}$	速度较快，吐字迅速而花哨
三 七 板	$\frac{1}{4}$	唱腔半散，板子、伴奏上节奏，过门紧凑
干　　板	$\frac{2}{4}$	速度较慢，伴奏只用板鼓
啄　　板		唱腔停伴，过门固定用腔的落音
吟　　板	廿	节奏较自由，如吟诵

传统的大段唱腔，其板式组合的基本规律是：散起（或慢起）——由慢到快地反复——散收（或扎收），中间插入所需的辅助板式。如《皮秀英四告·认夫》唱段的板式组合是：

A：叫板，B：小二行、中二行、大二行，扎板，

B₁：盯字板（缓起加快）、喝板、赞字板、紧打慢唱、快二行、跌

B2 …… B3 …… C

板、小二行、中二行、啄板、大二行、扎板，中二行、啄板、大二行，左板。

二十世纪七十年代，在移植京剧现代戏时，对传统板式、曲调作了更多的改革，编创出多种板式的成套唱腔，如《沙家浜》第五场郭建光“听对岸响数枪”唱段、《龙江颂》第八场“面对着公字闸”唱段等使淮海戏唱腔板式变化有了更大的发展。

淮海戏的演唱，男女均用本嗓。虽有表演行当的区分，但在演唱上尚未有成熟的不同润腔与发声方法。

淮海戏唱词基本为上下对句式，以七、十字句为最多，另有三字赞（三字）、五字垛（五字）以及较为特殊的八句词格（〔八句子〕）、十句与十二句词格（〔羊子〕）等。

淮海戏舞台语言基本运用海州、灌云、沭阳一带方言，虽属北方方言，但又有近吴语处。由于语言以及地方音乐音调特点，淮海戏腔调比北方“梆子”、“柳琴”稍柔，而比南方淮、扬、锡剧又显得刚劲。其语言调值、调类如表所示：

调类	阴平	阳平	上声	去声	入声
字例	诗	时	史	士	石
调值	214	35	42	45	24

淮海戏伴奏曲牌大多以佛教音乐、民间乐曲、小曲以及其它剧种的曲牌吸收变化而来，亦有传统的行弦牌子。传统常用曲牌有〔转周城〕、〔新八板〕、〔小蝴蝶〕、〔苦黄连〕、〔山坡羊〕等。例如：

转周城

1＝D $\frac{2}{4}$ 中速

i·2 3 5 | 6i57 6 | 3235 6i57 | 6·5 6 | iiii 2 2 |

3332 i i | 6i57 6 | i2i6 5 5 | 356i 5 5 | 656i 5 i |

3 36 5 3 | 23 1 2·3 | 5653 2 | 5653 2356 | 32 1 2 :‖

该曲原为佛教大筒笛所奏曲牌，后被淮海戏吸收沿用，在设宴、打扫以及其它欢快的场景中常用此曲。又如：

新　　八　　板

1＝D $\frac{2}{4}$ 稍快

6 3 2 6 | 1 1 6 | 5 3 5 6 | 1 1 | 6 3 2 6 | 1 1 6 |

5 3 5 6 | 1 - | 1 1 2 | 1 2 1 6 ‖: 5 1 | 6 1 6 5 |

3 2 | 3 2 3 5 | 6 5 6 1 | 5 6 5 3 | 2 2 | 2 1 2 3 |

5 5 | 6 1 6 5 | 3 5 3 2 | 1 6 1 2 | 3 2 3 5 | 6 5 6 1 |

5 6 5 3 | 2 · 3 | 5 3 5 | 2 1 6 | 1 · 2 | 6 1 6 1 |

2 3 5 6 | 3 5 2 3 | 1 - | 2 2 2 3 | 1 - | 2 2 2 3 | 1 2 1 6 :‖

小　　蝴　　蝶

$\frac{2}{4}$

‖: 1 2 3 | 1 · 6 | 5 6 1 | 5 - :‖ 5 6 1 | 5 6 1 2 |

3 5 2 3 | 1 · 2 ‖: 3 5 2 3 | 5 · 6 | 1 2 1 6 |

5 - :‖ 1 2 1 6 | 5 6 5 3 | 2 5 3 2 | 1 - ‖

上二曲常用于欢乐的场面，后曲系由小曲《八段锦》变化而来。再如：

苦　　黄　　连

1＝D $\frac{2}{4}$ 慢速

1612 32 3 | 3 61 5643 | 2 2 2532 | 1235 21 6 | 1 1 6123 |

2 1 6 1 1 | 1 3 2 7 6 6 | 6 5 3 2 1 1 | 1 3 2 :‖

此曲常用以表现人物痛苦、悲伤或忧虑等情绪。

行弦牌子大都落“1”音，例如：

1＝D $\frac{2}{4}$

5 5 5 6 | 1· 2 | 3 5 3 2 | 1· 6 | 5 6 5 3 | 2 3 5 i | 6 5 3 2 | 1 – :‖

1＝D $\frac{2}{4}$

6 1 2 3 | 1 · 3 | 2 1 2 3 | 5 · i | 6 5 3 2 |

1 · 6 | 5 6 5 3 | 2 3 5 i | 6 5 3 2 | 1 – :‖

1＝D $\frac{2}{4}$

0 0 7 6 | 5·6 16 1 | 0 5i 6532 | 16 1 0 35 | 656i 5643 |

23 5 0 i | 6i65 3532 | 1 16 5653 | 2321 6123 | 16 1 0 :‖

淮海戏锣鼓，在没走上舞台之前只用一面大锣，后增用了板鼓、小锣、大锣、堂鼓、大鼓等。其锣鼓经源于民间锣鼓牌和京剧锣鼓。传统的锣鼓经有〔起腔锣〕、〔鱼搭嘴〕、〔鲍老催〕、〔连厢锣〕等。

【起腔锣】：仓冬 仓冬 仓冬冬 冬仓 冬仓 冬冬 仓冬冬 冬冬 仓 0 ‖

【鱼搭嘴】：八拉 大 仓 八拉 大 仓 八拉 大 乙大 乙 仓 仓 令 仓 令 仓 ‖

【鲍老催】：‖: 仓令 仓令 仓令 仓 :‖: 大八 台 大八 仓 :‖ 大八 令 仓 乙大 乙 仓.个 令 仓 令仓 ‖



淮海戏早期乐队配置仅一副简板，两把板三弦及少量打击乐器。二十世纪五十年代中期增用六角高胡，定弦“2 — 6”，现称之为淮海高胡。另有小三弦，定弦“5 — 1 — 5”；小中胡，定弦“5 — 2”。皆为副奏，与板三弦共称“四大件”。此外，还陆续加进民族管乐器与西洋管弦乐器，现已发展为多种乐器的混合型乐队。

淮海戏的传统主奏乐器是板三弦，俗称“三刮子”。其形状与小三弦相同，唯琴鼓正面胶以梧桐板，背面留有音窗，琴杆中部置压码，定弦“5 — 1 — 5”。左手以指甲按音，右手用弹片拨弦，音色明亮，与一般弹拨乐

器音色区别鲜明。擅奏诸种滑、吟与简单的和弦音。

柳琴戏音乐　旧称“拉魂腔”。清乾隆以后由流行于苏、鲁接壤地区的民间小曲、劳动号子、农村生活音调等发展而成。

柳琴戏唱腔结构基本属于曲调联接的形式，但亦表现了运用和发展板式唱腔的倾向。柳琴戏基本上是以男女分腔，行当唱腔尚未形成。男腔高亢、粗犷；女腔委婉、华丽；曲调较为丰富多变。旧有“九腔十八调，七十二哼哼”之说。从唱腔的总体上看，大体上可分为：基本曲调、专用曲调和民歌小调三种不同类型的曲调。

基本曲调，是构成柳琴戏唱腔主体的曲调，基本形式是上下对句。在长期发展中，已形成众多不同的、相对稳定的上、下句旋律，它们均无曲调名称。各上句与各下句均可自由转换、互相组接为不同的上下对句（但男女腔各异，基本上下句性质分明，可混同），柳琴戏男女种各长短不同的基本唱段，多由此类曲调的各种组接、反复构成。例如：

（1）男腔

六十寿辰多欢庆

（《灵堂花烛》卢彩［生］唱腔）

相瑞光演唱
解　铮记谱

1 = G $\frac{1}{4}$

【慢板】

(5 76 | 5356 | 1.23235 | 2327 | 675676 | 5353 | 2176 | 5 5 | 4323 |

5.6 | 56 5) | 0 3 | 3 1 | 3.1 | 1 7 | 7 65 | 3 ‖: (6767 | 65 3) :‖
六　十　寿辰　多　欢　庆，

0 3 | 3 2 | 3.2 | 2 26 | 6 7 | 2.7 | 6 3 | 5 | 5 | (1.235 |
早　把　请柬　送　全　城，（啊　衣　呀）

2327 | 65676 | 56 5 | 5.676 | 56 5) | 0 6 | 6 6 | 63 5 | 5 2 | 2 7 |
、　高　堂　贵宾　盈　堂

75 6 | （过门略） | 0 7 | 7 2 | 3 5 | 3.5 7 | 76 5 | （过门略） | 0 2 | 2 1. |
坐，　车　如　流水　马　如　龙。　新　订

3. 2 | 2 #4 | #4 32 | 1 | （过门略） | 0 3 | 3 12 | 3 3 | 3335 |
钱　家　豪　门　婿，　寿　诞　逢喜　福禄

转1 =D

1·235 | 32 1 | 7 7 | 7 65 | 6 35 | 6276 | 5 | 5 | （过门略） | 0 6 |
增(哪) 福 禄 增。(呐 啊 衣) 退

（前 5 =后1）
61 | 21 | 5 3 | 31 2 | （过门略） | 0 5 | 5 32 | 1 (232 | 12 1) | 3·3 |
婚柬 下给 刘 廷 玉， 小 穷 酸 收下

6 6 | 6 6 | 6 3 | 6 6 i | i 5 | 6 | 6 3 | （乙大 | 大 | 仓 |
银两 亲 退 成。老 夫 (哇)

来才 | 仓） | 0 3 | 6 | 6 6 | 6 i 3 | 5 5 | 5 6i | 5 5 | 5 ‖
寿 堂 把 客 等。(呵 噢 嗬)

（2）女腔

选自《铸剑》莫邪唱段
（王素琴演唱）

【慢板】

(1·235 | 2161 | 5 5 | 6523 | 5·5 | 55 5) | 0 #2 | 2 2 | 5 3 | 3 3 |
恨 海 潮(来) 愁

3 2 | 1 | 1 | （过门略） | 0 23 | 1 2 | 35 3 | 3 6 | 6 1 |
松 浪， 已 干 眼 泪 又 成

21276 | 5 | （过门略） | 0 3 | 6 5 | 3·5 3 | 5·512 | 3 | （过门略） |
行。 我 有心 再不把 实 情来 讲，

0 2 | 2 7 | 7 7 7 | 7 #56 | 7 67 | 6 76 | 5 6 | 7 5 | 6 67 | 56 27 |
怕 的是 我的 儿一 时 莽 撞，到 那时 只落 得悔 恨 难

5 | （过门略） | 0 2 | 2 2 | 2 1 | 1 | 1 | 1 | （过门略） |
偿。 十 六 年

0 2 | 2 2 | 2 | 2 | 2 | 7 | 7 | 7 | (0 5 6 | 7 6 5) |

费 心 机

0 6 | 2 2 | 6 | 6 5 | #4 | #4 | （过门略）| 0 2 | 2 7· | 6 |

殷 勤 抚 养， 此 一 生

(5672 | 65 6) | 0 1 | 1 2 | 5 3 | 3 2 | 2 61 | 2 276 | 5 | （下略）

半 为 儿来 半 为干 将 (啊)。

专用曲调，有“扬腔”、“停腔”、“喝呜腔”、“立腔”、“含腔”、“叶里藏花”、“哈弦”、“哭皮”、“四句腔”、“擢捱（yé）子”等。这类曲调，有的只一、二个乐句，至多为四个乐句的小段，它们与基本曲调不同，有名称，也有专门用途。其中代表性曲调如“立腔”，男女和唱帮腔，男用真嗓，女用假嗓，专用于配合富用有动感的情节。例如：

选自《灵堂花烛》帮腔唱段

5 | 5 | 5 | 5 | 5·6 | 3 2 | 1·2 | 1 | 1 5 | 3532 | 1 1 |

(哎) 走 下 去 (呀 哎) (哟 嗬)

（立腔）

0 5 | 3532 | i i | 0 i | 0 i | 0 23 | 2 5 | 3 | 2 12 | 4 7 | i | i ‖

(帮)(哎 哟嗬 哎 哎 哎)

“含腔”是旦脚常用曲调，专用于表现少女的腼腆、羞涩、欲言又止的情景。例如：

选自《花为媒》张五可唱段

（姚秀云演唱）

0 6 | i 3 | 3 | 3 0 | (0 1 2 | 3 2 3) | 0 3 | 3 6 | 3·5 i |

对 菱 花 仔 细 瞧 我

i i 7 | 7 6 | 6 i. | i3212 | 2 26 | i | (3·332 | i·235 | 2156 |

样样 都 好，(哎) 好 比 那

i6 i) | 0 #56 | 6 i | 6·5 | 532 12 | 2 26 | i |(3·332 | i·235 |

(哎哟 哎 哟 哎哟)好 比 那

2i56 | i6 i) | 0 3 | 3 5 | 53532 | 2 2 | 2 | 2 | 27 |

好 比 那

6 i | 53 | 3 | 5 | 5 | 5 | 5 (6 i | 5i6i | 5i6i |

5i6i | 5) 6i | i 56 | i6·i | i | i | i | i | 0 35 |

(哎) (哎)

3 · #i | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2·2 | 76 |

(嗯 嗯 嗯)

63 | 5 | 5 (6 | 5767 | 5767 | 5767 | 55) | 0 i | i i |

好 比那

i6i | 6 i | 5 | 6 i | 3·2 | 21 | 612 | i | i ‖

九天 仙 女 下 云 霄。 (嗯)

“四句腔”，旦脚常用曲调，曲调明快，是一种富有民歌色彩的唱腔。例如：

传统表演形式《压八句》小旦唱段

（范金玉演唱）

0 5 3 57 | 6553 2#1 2 | 2 - |(77657 66666 | 56i53 22321 | 6561 21 2) |

九尽 新 春

0 2 1 2 | 3·5 321 | 2 - ‖: (0 61 23 2) :‖ 0 2 1 2 |

杨 花 开， 杨 花

开，　鸿　雁

归　北(呀)　紫　燕　来(呀)　(嗯)。

“撂摃子”，男女腔均有，但曲调不同。旋律高亢明亮，可作起腔，也可作下场或配合行路、取物等表演动作。有单双之分。“单摃子”（又名“独龙过江”）只唱上句；“双摃子”则由上下两句唱腔构成。早期“撂摃子”后面常接人声伴唱，后衍变为锣鼓接奏，故有“要锣”之说。如男女接唱的“双摃子”：

选自《灵堂花烛》卢彩、卢桂玲唱段
（相瑞先、王玲演唱）

（前略）（男唱）小　穷　酸　收下　银两　亲　退

成，老　夫　(啊)　寿

堂　把　客　等。(啊　噢　嗬)

（女唱）绣　房　里　(呀)

走　出　来　卢

桂　玲。(衣　呀　嗯)

专用曲调除用于表现特殊情感、配合身段表演外，其中也有一些专用于唱腔的起、

转、收，起调节、变化速度和节奏的作用。如“连板起”多用于大段唱腔之前，叫唱起腔，尔后由乐队接奏过门。“掉板”用于唱腔中由快转慢处，并将节奏放慢一倍。“死板”则收于唱腔终止处。

民歌小调，在柳琴戏中运用曾有数十首之多，常用的有〔叠断桥〕、〔倒粪歌〕、〔刮地风〕、〔八段锦〕、〔打牙牌〕、〔补缸调〕、〔打枣调〕等。它们一方面用于剧中某种特定情节中，另一方面是在堂会中演唱，以求满足堂会主人的要求。现今，多数民歌已弃之不用，唯〔叠断桥〕、〔打枣调〕、〔补缸调〕等，至今仍被改编套用。

柳琴戏唱腔以上述诸种曲调的联结或反复为主要结构形态，并逐渐发展了板式变化的方法。其已有的基本板式有〔慢板〕、〔二行板〕（又分快、慢两种）、〔吞板〕、〔紧板〕、〔垛板〕、〔炸板〕等。无论何种板式，基本上是有板无眼的$\frac{1}{4}$节拍，只在个别曲调中含有$\frac{2}{4}$节拍的成分，但很不规整。各种板式的曲调大体相同，区别主要体现在速度的快、慢不同上，并无严格的板眼之分。有些唱腔，板打快即为二行板，板打慢则成慢板。

〔慢板〕速度在每分种 60 至 90 拍之间；〔慢二行板〕约在每分钟 90 至120 拍之间；〔快二行板〕约在每分钟120 至150 拍之间；〔紧板〕速度极快，可达每分钟200拍以上；〔吞板〕和〔垛板〕均为不用间奏过门的连续叠唱。各种板式可单独使用。在大段唱腔中，亦可联缀成套。联套规律，大体上是“连板起”——〔慢板〕——〔二行板〕——〔紧板〕——〔掉板〕——〔慢板〕——〔二行板〕——“死板”。如《秦雪梅》唱段“喜在心间笑在眉”即如此。

柳琴戏唱腔以五声音阶为主，亦有七声。唱腔上句多落商、角、羽音，下句则主要落宫音或徵音（男女腔均此）。

柳琴戏唱腔最有特点之处在于它的“拉腔”。“拉腔”在男女腔中均有。女腔“拉腔”变化多端，有数十种之多，不论如何变化，最终必定以正宫调的$\underset{\cdot}{6}\ 5$或小工调的$2\ \dot{1}$大跳音程结束行腔。男腔“拉腔”是在下句唱腔句尾处有一个下行二度音程平落在宫音上的级进音型，以“呐啊衣”衬字演唱；女腔则是在下句句尾处，有一个上行七度大跳音程，最后一音翻高落在宫音或徵音上，并配以大量衬字，用小嗓演唱。

柳琴戏唱腔，擅用虚词、衬字，多在抒情、欢快的情节中运用，并配以花腔曲调，一般在运用虚词、衬字之后均以“拉腔”的方式告一段落。所谓“四六八句（均为下句）拉花腔”，即谓此意，它已形成了规律。而且“拉花腔”的曲调是多种多样的。例如：

（1）男腔拉腔

1＝D

0 $\underset{\cdot}{6}$5 | 3532 | 1·2 | 3·1 | 2 2 | 0 | 0 $\underset{\cdot}{6}$5 | 3532 |

（啊　　　　　　　　衣 呀　　　　啊）

1·2 | 3 53 | 2 6 | 3532 | 5 61 | 2532 | 1 | 1 ‖

强。(哪 啊 衣)

（2）女腔拉腔

1＝G

0 5 | 5 76 | 76 5 | 0 #4 | 5·6 33 | 2 3 1 | 0 #4 | 5·6 33 |

翠 娥 头 上 (哎 那 个)插一 朵(的 呀 哎 那 个)插一

2 3 1 | 0 65 | 6532 | 161 | 76 5 | 35 6 | 5 | 5 ‖

朵。(的 呀 哎呀 哪 衣呀 哎 衣 呀 啊 嗯)。

柳琴戏唱腔中大跳音程运用广泛，四、五、六、七、八度的大跳音程随处可见。四、五度进行主要有1－5、1－5、2－6、2－6、1－4、6－3等多种。六度大跳则以3－i、6－4的进行为多。七度大跳除女腔“拉腔”运用外，其它曲调中运用亦很普遍。八度大跳则主要用于〔扬腔〕、〔撂捱子〕、〔喝鸣腔〕等专用曲调和舒展、激昂的唱句中。有的唱段各级大跳音程混合运用，突出表现了柳琴戏唱腔特有的粗犷、豪放个性。

板后起唱及切分音连续使用，句尾落在板上，形成了“板后起、板上落”的格局，是柳琴戏带有规律性的节奏型。从不稳定到稳定，循环反复的节奏和柳琴自由跳动的伴奏，也使唱腔整体显得尤为欢快、跳跃。

柳琴戏唱腔定正反两调，正调为G调，反调为D调，诸唱腔乃至一般唱腔之中的各句往往是在G、D两调上交替演唱，形成特殊的四、五度近关系频繁转调。

柳琴戏唱腔的演唱，素有“怡心调”之称，意为随心所欲地演唱。同样的剧目唱词，唱腔安排各不相同；同样的唱腔，不同演员可唱出不同韵味。演唱注重口语化、地方语音化，常在曲调中加入符合地方语音的“腔弯”，形成就字行腔的规律。此外，由于唱腔是从民间说唱艺术发展而成，因而说唱性至今较强。特别在较慢唱腔中，常常出现唱中有数（数板）、数中有唱、似数非数、似唱非唱的演唱特点。

舞台语言，在江苏省境内的柳琴戏基本上是以徐州官话为基础，结合中州韵而成。因剧种比较年轻，整个剧种尚无统一的语言。苏、鲁、豫皖各流行地区的语言不尽相同，各地剧团仍以地区语言为自己的舞台用语。徐州地区方言调值、调类如下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
字　例	妈	麻	马	骂
调　值	213	45	35	42

柳琴戏所用韵辙基本上为“十三辙”，外加“儿”化韵。其中又有“四宽”、“四窄”、“四巧”、“一绕”之分。“宫声”、“天仙”，“彷徨”、“辰申”为“四宽”；“徘徊”、“铁血”、“爬沙”、“知希”为“四窄”；“赔灰”、“铺苏”、“丑牛”、“坡梭”为“四巧”；“一绕”专指“浇搔”。生活小戏的白口基本上用方言，袍带大戏的白口则上韵，但用方言韵白。唱词一律用方言演唱。

词格以七字句和十字句的上下句为主，也用三字、五字、六字。七字句为二二三字格，十字句为三三四和三四三字格。但要求并不严格，不规整的唱词亦可演唱。甚至在下句还有数十字的唱词，一气呵成，也有其特殊效果。

填词的固定牌子有〔娃子〕（亦称〔娃娃〕与〔八句子〕，八句词共五十四字）、〔羊子〕（分〔公羊子〕和〔母羊子〕二种，〔公羊子〕十二句词共一百零六字，〔母羊子〕少二句）、〔撅尾巴虎〕（五句词共三十三字）、〔三句撑〕（三句共十九字）以及〔狗咬狗〕、〔楼上楼〕、〔倒脱鞋〕、〔宝塔式〕等。所用词牌的字句和音韵，均有严格要求，不得违背。它们是柳琴戏的传统词牌，在剧目中被广泛应用。

柳琴戏的伴奏音乐，包括过门、行弦（也称“压板”）、曲牌和锣鼓谱。它们的主要作用是引腔起唱、连接唱句、配合表演、烘托气氛等。

过门有两类：一类是唱段之首过门；一类是连接唱句的过门。第一类分慢、快、散几种：

【慢板】

5 76 | 56 5 | 1·23235 | 2352327 | 675676 | 565·3 |

2176 | 5 5·5 | 432343 | 5 | 5 |（接唱）

【二行板】

1·235 | 2161 | 5 5 | 6523 | 5·6 | 5·6 5 |（接唱）

【快二板】

5676 | 5676 | 5 5 | 0 67 | 2725 | 3276 | 56 5 | 5676 | 56 5 |（接唱）

【散板】

5 - 1 2 7 6 5 -（接唱）和 1·2 3 5 1 - 等。

第二类，是在每一个唱句后面，大多要奏一个模仿唱句的过门。摘其中部分曲调列表如下：

唱句落音	过门
1	1 · 2 3 5 i | 6532 12 1
2	5 · 3 2 5 | 3216 21 2
3	3532 123 | 5i65 12 3
4	6i6i 654 | 3212 42 4
5	i · 6 5 i | 6532 56 5
6	2323 216 | 2323 21 6
7	7276 567 | 7276 56 7

以上所列二类过门仅是柳琴戏多种多样唱腔过门的一部分。由于男女腔落音高低的变化及旋律线条的不同，另有一些与之相适应的过门曲调。早期无固定曲谱，但乐手们均能心照不宣、和谐一致地进行演奏。

行弦，是演员在演唱中需要念白或做表演动作时，乐队继续演奏的一种间奏，也具有一定的规律性。如下表：

唱句落音	行弦曲调
1	‖: 0 2 1·2 | 3 2 1 | 4·6 5 4 | 3 2 1 :‖
2	‖: 0 3 2 1 | 6 1 2·3 | 4 3 2 1 | 6 1 2 :‖
3	‖: 0 5 3 2 | 1 2 3 | 5·i 6 5 | 3212 3 :‖
5	‖: 0 6 5·6 | 7 6 5 | 1·3 2 1 | 7 6 5 :‖
6	‖: 0 7 6 5 | 3 5 6 7 | i·7 6 5 | 3 5 6 :‖

以上行弦曲调，在正反两把上有所不同，但基本规律是相同的。此外，还有类似1 2 1 2、2 3 2 3之类的行弦方式，均可起到同样的作用。

曲牌，柳琴戏在打地摊时期是没有伴奏曲牌的。进入剧场演出后才逐渐有了一些，但数量不多。丝竹曲牌只有两首：一是〔八板〕，一是〔五六五〕。

〔八板〕分大小两种，与徐州琴书的〔八板〕大体相同。

柳琴戏的小〔八板〕：

3 5 3532 | 1 6 1 3 | 2321 5 6 | 1 66 1 6 | 1 12 3235 | 2 35 2 1 |

6156 7 6 | 5 6 5 | 3 1 2 3 | 1 3 2 1 | 6156 7 6 | 5 6 5 |

7 5 6 | 7 2 7 6 | 5 5 | 6 5 2 3 | 5 · 6 | 5 6 5 ‖

徐州琴书〔八板〕：

3 5 3 2 | 1 6 1 3 | 2 1 5 6 | 1 6 1 1 | 5 5 5 3 |

2 3 2 1 | 6 1 5 | 6 1 2 3 | 5 · 6 | 5 6 5 ‖

柳琴戏的〔八板〕，是在琴书〔八板〕的基础上扩充、伸展而成。其用途主要是作为过门和间奏，也作表演伴唱。〔五六五〕则是一个民间乐曲牌子，被乐手改编运用于表演伴奏。

柳琴戏有了唢呐伴奏后，大量的民间吹打乐曲牌被引进运用，其中也有一些道教曲牌。常用的有：〔水龙吟〕（有快、慢二种）、〔朝天子〕、〔快板对歌舞〕、〔爬山虎〕、〔山坡羊〕、〔十样景〕、〔斗鹌鹑〕、〔柳青娘〕、〔路径〕、〔娃娃令〕、〔八板〕、〔急三枪〕等。它们在剧中主要用于迎宾、朝拜、升帐、点兵、拜堂、饮宴和配合各种表演动作，以及幕前、剧终等场合。演奏时多配用笛、笙和大小堂鼓、小镲等帮衬乐器，以求其舞台气氛。

中华人民共和国成立后，各剧团均配备了作曲人员，逐渐创作改编了〔喜临门〕、〔鸳鸯戏水〕、〔赏花〕、〔秋思〕、〔向阳曲〕、〔燕双飞〕以及快、慢板过门、幕前曲、间奏曲等大量丝竹、唢呐曲牌和合奏曲，使伴奏音乐有了较大发展，丰富了柳琴戏音乐的表现力。

由于柳琴戏进入城市剧场演出较晚，因而还未形成自己独特的锣鼓体制及锣鼓经，只是在配合唱腔的起、转、收等方面，有一些自己的锣鼓点子。如〔哭皮〕中所用的锣鼓点子：

廿 0 2 2 2 6 1 2 2 2 6 2 7 6 5 5 - - - （大大
又听见追魂大炮三声响，儿啦！

乙大 乙 仓 才 仓） 0 6 6 6 6 6 6 1 5 6 1 - -
你公爹不等开刀

（乙大 乙 空匡 乙 空匡 乙）0 6 2 6 1 76 6 6
坠了金， 亲翁

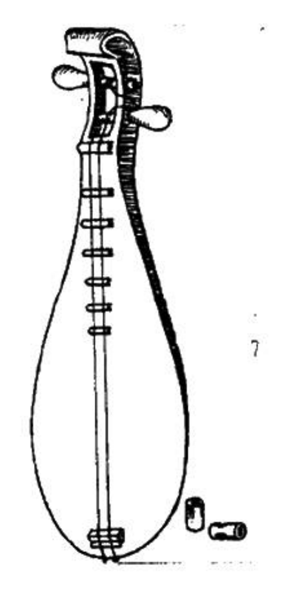
6 5 · － －（乙台 台台 仓 令仓 乙令 仓 才台 仓）
呀！

目前，柳琴戏的锣鼓体制及锣鼓经，基本与京剧相同。

柳琴戏乐队大体经历了三个发展阶段，在“七忙八不忙”戏班打地摊演唱时期，尚无成型的固定乐队。一般有柳琴、柳木梆子、小堂鼓、小镲、大锣、小锣，所有乐器均由演员兼奏。进入城镇剧场演出后，专业乐队才逐渐形成，始有文武场之分。文场，除主弦柳琴外，配以二胡、小三弦、笛子、唢呐、方斗笙等帮衬乐器。武场有梆子、板鼓、大锣、小锣、铙镲等。但其中仍有乐手兼作演员，演员兼作乐手的规矩。直至二十世纪五十年代前期，专职乐队才逐渐形成。从五十年代后期开始，乐队规模逐渐扩大。文场以柳琴、扬琴、琵琶、阮、三弦等组成拨弹乐组；以二胡、高胡、板胡、中胡组成拉弦乐组；笛、笙、唢呐（分大、小两种）组成吹奏乐组。后又有大提琴，低音提琴为其低音声部。武场的全套响器则与京剧打击乐组相同，规模已很可观。乐手增至二十余人。有的乐队，一度曾在上述建制中，加用了小、中提琴和长笛、双簧管、单簧管、巴松、圆号、小号、长号等西洋木、铜管乐器（多数乐手兼奏数件乐器），形成了中西混合乐队，音响浑厚、多彩，丰富了伴奏效果。

在城市剧场，乐队置舞台左侧，主弦柳琴位于台口，面向台内；副帮乐器二胡位于其对面。后为发挥柳琴音量，二者对换了座位。

在五十年代前，柳琴戏唱腔不定谱。由于演唱随心所欲，伴奏就要随机应变。乐队以柳琴为主跟腔、包腔。只要不脱离每个腔、句的基本旋律和节拍，可自由加花伴奏。其它帮衬乐器不完全跟腔，只在每个腔、句的尾部跟进，接奏过门。也可根据每件乐器的特长自由发挥。由于这种跟腔、包腔方式，乐队伴奏显得生动活泼，无死板之感。但这种伴奏形式，要求每位乐手必须熟悉所有腔、句，才能在演员行腔过程中，准确抓住基本旋律和落音，得心应手地跟腔，包腔。打击乐器只在唱腔的起、落板中出现，或在一些欢快的过门中加用小堂鼓、小镲等。一般不与文场同奏所有过门。六十年代后，逐渐定谱，乐队扩大，柳琴、二胡、扬琴、琵琶为跟腔乐器，其它乐器有配器总谱，形成了较正规的伴奏形式。



柳琴戏的特色乐器主要是柳琴与闷管。柳琴是本剧种的主奏乐器，旧称“月琴”。因其形状似柳树叶，亦称“柳叶琴”（见图）。旧式柳琴是由艺人用柳树根部向阳一面自制（也有用桐木挖制的），琴面粘盖薄桐板，琴轸为圆形。用高粱梢秆作七品粘于琴板，装两条丝弦，内用老弦，外用二弦。右手中指套一竹制圆筒弹奏，可奏

出一个半八度。有音量大、音色粗犷的特点。以 $\underset{\cdot}{5}$ — 2（反把1 — 5）定弦。调高原不固定，可根据演员的嗓音高低，用一种名为〔哈弦〕的专用曲调在演员试弦演唱时，作高与低的临时调音。1958 年，中国人民解放军济南军区前卫文工团王惠然与徐州乐器厂合作，首先改制为三弦柳琴；继而又于1971 年研制成四弦柳琴并予以定型。新的柳琴改用红木挖制琴体，为葫芦形。用象牙或白玉雕花，装饰琴头、琴颈和音孔盖。有支架可稳定琴体，用微调辅助弦轸调音。琴体总长为六十三点五厘米；琴腹长四十五厘米；腹腔宽处为二十三厘米。一、二弦用钢丝弦；三、四弦用合金缠弦。装有桥形竹码，粘二十四个镶嵌铜片的竹制琴品。定弦 $\underset{\cdot}{5}$ — 2 — 5 — $\dot{2}$，实际音高为g、a^1、g^1、a^2，音域达四个八度以上。用透明赛璐璐三角拨子（约厚零点七至零点八毫米）弹拨，音色纯正。并创立了一整套规范化的演奏技巧及演奏符号，丰富了表现力，有“民乐的珍珠”之誉。既保持了传统柳琴的特色，又使其结构合理、外形美观、演奏科学。现今，不但被各专业和业余柳琴剧团（也有其它戏曲剧团）广泛采用，而且已成为国内民族管弦乐队拨弹乐器组不可缺少的高音乐器和独奏乐器，还流传到港澳、东南亚、北美等国家和地区。

闷管，亦称“闷子”。它是由柳琴戏乐手于五十年代后自制的一种专用伴奏乐器。用紫竹制杆，杆长五十五厘米。杆子上端空心直径为一点九厘米，安装长十厘米的上细（零点八厘米）、下粗（一点七厘米）的紫铜管，铜管上端插苇哨；杆子下端空心直径为二厘米，对开二孔以作调节音高，并套用大唢呐铜碗，使低音圆润。管杆正面开七孔，背面开一孔，孔距约二厘米，为G 调乐器，筒音为D（即G 调的$\underset{\cdot}{5}$），可奏两个八度。音量宏大，音色凄楚悲凉，专用于苦调、悲腔之类慢速唱腔的过门和托腔。

江苏梆子音乐　明代梆子腔随山西移民经河南、山东传入徐州地区，流行于丰、沛、邳、铜山、睢宁等地，长期受地区民间音乐及地方语言影响，遂具地方特色。

唱腔音乐结构为板式变化体。板式以〔慢板〕、〔流水〕、〔二八〕、〔非板〕为主，另派生板式有〔跺子〕、〔栽板〕等。唱腔曲调和豫剧东路“上五音”腔相近。

〔慢板〕，是江苏梆子主要板式之一。有慢、中、快三种，都是一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。由上下韵（句）构成一个基本结构单位，唱段句数不拘，但须成双。唱腔的起落规律为中眼起腔，板上落腔。每句腔的格式为句分三逗，句逗间皆可加腔、加过门。但快速的三眼板如〔金钩挂〕、〔迎风板〕以及各种〔过板〕则可两句一过门，甚至整段不用过门。〔慢板〕上韵，如作唱段的第一句，称为“头句腔”。它的字位和腔的安排，与用于唱段中途的上韵不同。“头句腔”基本字位和用腔及过门常用的如下例：

选自《八宝珠·踹镣》姚瑞龙唱段
（于际臣演唱）

【慢板】

3 5 6 5 | 5. 7 6 5 35 3 | 5. (3 6 3 5 | 5 3 33 2 3 2 7 |
开 弓 来

6i6i 6 5 3 5 7 6 | 5 6i 5) 3 7 5 6 | 7 2 5 (7 2 5) |
(啊)先 打

3 3 3 6 6 | 6 (7 2 6 7 6 5 | 2. 2 7 7 6 7 6 5 |
南 来 的 鸟（啊），

3.5 3 5 6 5 6 i | 5 3 2 7 6 7 6765 | 3 5 3 5 6765 3 6 | 6 -)（下略）

用于唱段中途的上韵如下例：

选自《贺后骂殿》贺太后唱段
（雷秀云演唱）

【慢板】

5 i | i 3 - 0 | 3 7 2 4 5 | (3 7 7 2 4 3 5) |
为江 山 受 不 住

5 i 6 i. 0 | 3. i 6 5 | 4 - - - |（下略）
爹 娘 的 打 骂，

慢板下韵作唱段结束句（“死板”），末一逗腔的字位和用腔与唱段中途的下韵又不同。例如：

选自《春秋配》李春发唱段

【慢板】

（前 略） 6 i | 0 3 5 3 6 | 2 7 6 5 |
见 一 老 和 一 少

(2. 3 2 7 6 7 6 5) | 5. 6 7 6 2 | 2 2 7 6 5 4 3 |
拣 柴 搂

5. (3 5 3 5 | 3 5 7 6 5 6 4 4 | 5 -) ‖
花。

用于唱段中途的下韵则多是：

选自《提寇》寇准唱段
（贾先德演唱）

【慢板】

2̇ - | 2̇ 7 - 7 | 7 5 6 7 7 | (7·2̇ 7 6 5 6 7) |
午　朝　门　紧　对　着

#4 4 4 4 | #4 - - 3 | 5 · (3 5 3 5 |
南　青　宫，

7 2̇ 7 6 65 3 2̇ 3 | 5 - #4 4 4 4 | 3 #4 3 6 4 3 2 3 | 5 -) （下略）

〔二八板〕，原上、下句连小过门共有十六板，每句八板，因以得名，在运用中目前已突破此制约。〔二八板〕表现力强，变化多样，基本节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），亦有〔慢二八〕、〔快二八〕之分。其变化板式有〔垛子板〕、〔紧二八〕、〔紧打慢唱〕、〔顶帘子〕等。由于运用锣鼓伴奏的不同，又可分为“单鼓条二八”与“双鼓条二八”两组。“单鼓条二八”锣鼓为一鼓二锣，不用铙钹。例如：

选自《青龙阵》孙膑唱段
（于际臣演唱）

(2̇·2̇ 2̇ 2̇ | 2̇ 5 7 | 6 5 4 | 5 台 ‖: 仓 台台 :‖ 仓 台 | 台 台 |

仓 拉大 | 乙大 台 | 仓 拉大 | 台 仓 | 0 7 | 6 7 6 5 | 3 5 7 6 |

5) 3 5 | 2̇ 7 6 5 | 5 5· | (3 2 7 6 | 4 3 5 | 5) 5 | 5 5 6 |
日　出　东 来　还　转

7 0 | 0 3 | 3 3 | 6 6 | 6 3 | 3 5 | 5 - | （下略）
西，　世　界 上　仁 人　君　子　稀。

“单鼓条二八板”尚有〔道三拔〕、〔呱嗒嘴〕等变格形式。“双鼓条二八板”用双键击鼓，锣、钹并用。“双鼓条二八板”亦有几种变格形式，有〔一标标〕、〔垛子板〕、〔顶帘子〕、〔七锣〕、〔嚣二八板〕等，如〔垛子板〕即改用了有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的节拍形式：

选自《探地穴》杨宗保唱段
（贾先德演唱）

【垛子板】

(仓才 | 仓 | 才仓 | 才 6 | 5 53 | 2 23 | 5 | i·2 | 32 | i 6 |

5) | 0 7 | 7 6 | 5 | 0 7 | 7 5 | 6 5 | 5·6 | 7 | 6 |

来 至 在 南 天 门我 抬 头 观 看，

0 6 | 6 5 | 5 | 0 5 | 5 6 | 2 | 2 5 | 5 | 5 |

杨 宗 保 探 地 穴 暗 转 天 宫；

0 7 | 7 7 | 3 | 0 3 | 3 7 | 3 6 | 7 7 | 2 | 6 |

往 上 看 三 十 三 是 龙 宵 龙 殿，

0 6 | 6 5 | 5 | 0 5 | 5 6 | 2 | 6 5 | 5 6 | 5 | （下略）

往 下 观 观 地 狱 二 十 八 层。

〔流水板〕，此板灵活多变，一般记作一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），也有记为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。亦有慢、中、快之分，一般速度为每分钟120 拍左右。每句腔后有固定性的过门承上接下；〔流水连板〕则句句紧接，一气呵成。此外尚有“呱呱”、“拉疙瘩”和“一滴油”等变化形式。例如：

选自《天赐禄》碧玉娥唱段
（雷秀云演唱）

（♩= 120）

0 0 ‖(5·5 5 5 | 3 2 7 6 | 5 5 | 5 7 | 6 i 6 i | 3 6 5 | 5) 5 |

（呱呱 台 台台 乙台乙台 台台） 见

i 7 | 7 6 | 6 5 | 2 7 6 | 6 5 4 | 4 - | (i·i i 2 |

我 儿 好 一 似 明 月 满 地，

6 5 3 5 | i i i 2 | 6 2 6 5 | 4) i | i i | 7 6 | (6 i 6 5 |

一 霎 时

7 6) | 0 6 | 6 6 | 7 7 6 | 6 5 | 5 - | （下略）

治 好 了 娘 的（个） 病 体。

〔非板〕，亦名〔賛板〕，散板结构，不用梆子击节，常作〔慢板〕、〔二八板〕或〔流水板〕的铺垫或收尾。由〔非板〕派生的板式有〔裁板〕、〔滚白〕等。例如：

选自《打金枝》郭子仪唱段

（刘桂荣演唱）

サ 6 - 5 - （仓） 6 6 5 3.5 6 6.（仓 才.嘟 仓才仓

汾 阳王

才0 仓0） 5 5 5 - 2 - 1 （大大 仓 - 大大 仓）

绑 郭 暖

6 - 3.5 6 6 - （ 6 0 6 0 6 0 6

怒 气 （嘟 仓.都 仓.嘟 仓才 仓才 仓才

6 67 65 35 6 5656） 6 6 6 - 6 -

仓才 才仓 才仓 乙才 仓） 绑 郭 暖

6 3 6 6.5 3.5 6 6.5 5.（上板唱腔略）

怒 气 激 发，

唱腔音乐的组合样式很多，通常多以散、慢、中、快、散的顺序组合，如〔非板〕转〔慢板〕再转〔流水板〕、〔紧二八〕，并以〔散板〕结束全唱段，即其常用组合样式之一。

江苏梆子唱腔一般都较质朴，“大五大六”在唱腔曲调中占有重要位置。“五”、“六”是工尺谱 6（五）5（六）二音，5 常作唱腔下句的结音，6 音在唱腔中也较其它音常用，如前举〔慢板〕例《蹦镲》、《春秋配》等唱腔曲调，都有此特点。又唱腔曲调中常出现“7”和“#4”音。“7”音常连用，比实际音高略低，并常进入6 音；“#4”音常介于#4 与4音之间，并多级进入 5 音。以“#4 5 7 6”四音构成的唱腔，韵味独特，常具悲壮气氛。如〔慢板〕贾先德《提寇》例即具此特点。

江苏梆子地处江苏北部，语音属北方语区，唱词用十三辙，即宫声、天仙、江阳、徘徊、铁血、爬他、堤希、灰堆、姑苏、由求、坡梭、焦梢十三辙，及人辰儿化韵。徐州地方语音虽调类和普通话同，只分“阴平、阳平、上声、去声”四类，但调值则相去甚远。其调值表见柳琴戏。

起腔过门，俗称“亮弦”。江苏梆子同一板式速度可有多种变化，且因情绪和演员习惯不同，起唱亦有高低之分，因此起腔过门变化甚多，其中尤以〔慢板〕的起腔过门更为丰富。它可因速度、气氛甚至角色性格不同，而各有专用起板过门。用于剧中人物重点唱段的大慢板起板过门，速度徐缓而稳定（每分钟40 拍），旋律细腻委婉，长于表现人物的沉思默想，后面常须转入其它板式。例如：

1 = ♭E 4/4 （♩= 40）

2·316 2353217 6·765 234632 | 1612 3123 1·235 2162 (一)|

1612 32 1 1·235 2176 | 56356 76 5 3·561 6543 |

(二) 2·321 612·3 1·235 2176 | 5635·6 7627 6·765 234632 | 1 -（接唱腔）

同一过门可有长、中、短三种用法。全用，名七梆，习惯多省去前二拍（原过门从中眼起），从第二梆强起；略去一，名六梆；略去一、二两部分，叫四梆。这种用法和另一种原始大慢板过门“炮打三节”（因过长今已不用），都较有特点。

一锤按，多用于紧张急促场面，快速（每分钟 250 拍），用法和豫剧完全不同。例如：

选自《草船借箭》诸葛亮唱段
（于际臣演唱）

2/4 (1 - | 7 - | 5 5 | 4/4 2 1 1 6 | 5 - 6 1 | 3 - - 0 |
（仓 - 才） 子 敬 兄 莫 害 怕

3 1 6 5 | 1 - 1 - | 4 · 3 2 1 | 3 - （转流水，略）
艄 水（那 个） 加 篙 摇 橹

懒四梆，速度介于前二者之间，多用于简捷起唱处，也有两种起法：

① 扎 0 1 2 3 | 3 6·1 5 6 4 3 ||
① 扎 0 1· 6 | 5 1 65 43 || } 2 - 6353 | 23576532 | 1 -（接唱）

此过门多用于配合身段，也可作间奏用。

虎头慢板，剧中勇武人物多用此起板过门：

サ 0 0 1 - 7 0 0 0 0 0 | 4/4 0 0 0 0 |
（大 大 仓. 嘟 才 0 0 都 才拉 才拉 仓 仓 台才 乙台

(一)

0 0 5 3 5 6 | i 6 i 2 6 5 3 2 | i · i i i 6 2 7 6 |
仓 - 来 才 仓

5·6 5 5 3 6 4 3 | 2·3 2 3 5 6 7 2 | 65 3 5·6 7 5 6 2 | i - (接唱腔)

(二)

五十年代后此起板过门多紧缩为取首尾一、二两梆联用，并更换锣鼓点为：才 才 | 仓 仓 来才 乙台 | 仓 - ，使得更短促有力。

二钹，是慢板一种特殊的起板过门，唱腔和一般慢板同，只是在长过门前增用一锤二钹锣鼓段。例如：

稍快

サ i - 7 0 0 | 2/4 (仓 台 | 仓 台台 | 吃台 台台 | 仓 · 嘟 |
(仓. 嘟 才 0)

来台 仓 | 来台 仓 | 来台 吃台 | 台 仓 | 台 令才 | 令仓 乙令 |

慢

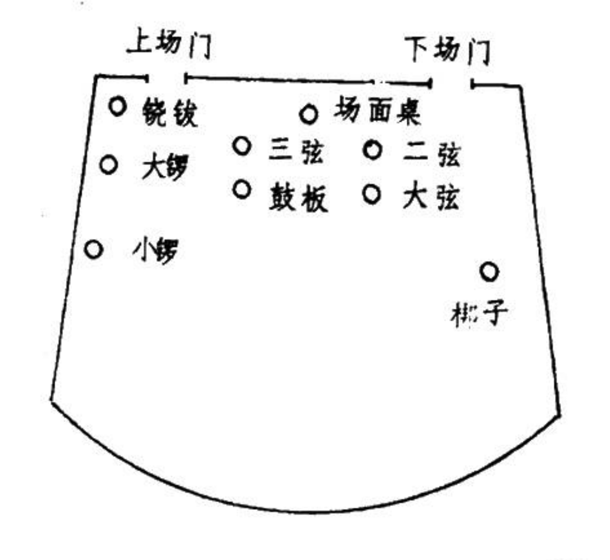
4/4 仓 -) 5 3 5 6 | i 6 i 7 6 2 i | i · i 5 6 i 6 i |

i 2·2 2 7 2 7 6 | 5·6 i 6 i 2 | 5 6 i 2 6 5 3 5 |

3·33 3 3 5 6 5 3 | 2 - 6 3 5 6 | 3 6 5 7 6 5 3 2 | i - (接唱)

江苏梆子器乐曲牌种类很多，不仅有前场唢呐牌子〔山坡羊〕、〔云霄歌〕、〔柳摇金〕、〔扬州〕等四大前场，还有其它各种欠场牌子（即“唢呐曲牌”）；有升帐用〔一枝花〕、〔上彩楼〕、〔到春来〕、〔水龙吟〕等。此外尚有笛子牌子，丝弦牌子及大字牌子等。锣鼓有闹台锣鼓（打通）〔鲍老催〕（共六节）、〔连成〕、〔天下同〕等。仅由江苏省老琴师王际承、老鼓师刘桂荣回忆并记录整理的各类曲牌就有一百五十余种，锣鼓经有起板锣鼓点，身段锣鼓经等数十种。

传统场面五人，分司鼓、小锣、大弦、二弦、三弦，另有三位管箱的兼奏大锣、铙钹和梆子。传统乐队在台上，围场面桌，各有定位。如右图：



原主奏是大弦，后为板胡取代（约于二十纪世三十年代末）。三弦始终存留乐队中，并逐渐增用笛子、二胡、笙等乐器。演奏员与舞台工作者逐渐分工专职；乐队也移至侧幕旁，文武场位置也相应起了变化。

苏剧音乐　苏剧前身是曲艺苏州滩簧，二十世纪三十年代发展为戏曲剧种。唱腔有滩簧（后滩）、南词（即“对白南词”，前滩）和某些昆曲曲牌，并吸收了苏州地区一些

民歌、时剧唱腔。

唱腔音乐结构为曲牌联套体。唱腔分为四类：第一类为主要唱腔，有〔太平调〕、〔弦索调〕、〔快板〕；第二类为常用曲调，有〔费伽调〕、〔柴调〕、〔迷魂调〕、〔陈调〕、〔南方调〕、〔二美调〕、〔挑袍调〕等；第三类是山歌小调，有山歌及〔大九连环〕、〔四季相思〕、〔劈破玉〕、〔银纽丝〕、〔湘江浪〕等；第四类为昆曲曲牌，有〔点绛唇〕、〔锁南枝〕、〔六幺令〕、〔羽调排歌〕等。曲调总数约一百二十八种。

苏剧脚色通常分为阴面和阳面。阴面是女口，包括五旦与六旦；阳面为男口，包括老生、小生和丑，老生兼大净，丑兼白面、二面，有时还兼老旦。各行当唱腔中，有些曲牌已依行当分腔，也有很大一部分曲牌只限某些行当演唱，也有一些唱腔为某行当所专用。苏剧各行当所唱曲调分类，阳面是：小生，有〔太平调〕（及其“快板”）、〔弦索调〕、〔费伽调〕、〔南方调〕，有时也唱〔曲头〕、〔散板〕；末、老生、外，有〔太平调〕（及其“快板”）、〔陈调〕、〔曲头〕（老旦也唱末行曲调）；净，有〔太平调〕（及其“快板”）、〔点绛唇〕；男丑，有阴面、阳面〔太平调〕（及其“快板”），〔流水板〕、〔锁南枝〕、〔挑袍调〕、〔费伽调〕、〔东乡调〕、〔银钮丝〕、〔夜夜游〕及其它小调。阴面是：女丑，有〔银纽丝〕、〔费伽调〕、阴面〔太平调〕；五旦，有〔太平调〕（及其“快板”）、〔弦索调〕、〔费伽调〕、〔曲头〕、〔散板〕（有时也夹唱小调）；六旦，有〔太平调〕（及其“快板”）、〔弦索调〕、〔费伽调〕及各种小调。只有剧末〔尾声〕，不分阴阳面，各行当都可同腔同调演唱。

〔太平调〕，苏剧主要唱腔，它有不仅如上所示阴阳面各行当都演唱，而且已初步形成行当分腔和〔散板〕、〔慢板〕、〔中板〕、〔快板〕、〔摇板〕、〔垛板〕等板式变化。全唱段的基本曲体结构是：起腔＋ | 下呼＋上呼 | 下呼＋上呼 | ＋落调。但亦可以从上呼起唱而省略起腔，或从下呼收而省略落调。也可转入其它板式。

〔快板〕，是〔太平调〕唱腔的基础。〔阴面快板〕是〔阳面快板〕四度、五度、八度移位的变化形态。〔快板〕因情绪不同或处理方法不同，唱词有四、三和二、五两种分逗。其唱腔曲调，可以依唱词句法分逗增加拖腔或过门，也可以作种种高低腔或节奏的变化。同一唱词有时也可兼用两种分逗处理。例如：

选自《合钵》许仙唱段
（丁杰演唱）

【阳面快板】（四三上呼）

3 | 5 | 2 | 2 | (1 2) | 6 | 6 1 | 2 | 2 (5 | 3 2 | 1 7 | 6 1 |
忙 将 金 钵 来 揭 起，

（四三下呼）

5 6) | 1 | 3 | 2 | 2 (3) | 5 | (5 6) | 1 | 2 | 1 | (1 2 | 3) | （下略）
小 小 蛇 儿 如 粉 涂。

选自《合钵》许仙唱段
（丁杰演唱）

【阳面快板】（二五上呼）　　（四三上呼）

2 | 2 |（2 3）| 5 | 5 3 | 6 | 1 | 2 |（2 3）| 1 |
忙 将 金 钵 来 揭 起， 小

3 | 2 3 | 2 1 | 5 |（5 6）| 1 | 6 | 1 |（1 2）|（下略）
小 蛇 儿 如 粉 涂。

〔阴面快板〕，一般多上句结于“6”，下句结于“3”，落调结于“5”音。速度较快，多用于叙事、对话或行路。例如：

选自《唐诗》

【阴面快板】

3 | 3 2 | 6 | i 6 | 6 i | 3 | i | 6 | 6（2 | 3 5 |
清 明 时 节 雨 纷 纷，

（四三下呼）　　（二五上呼）

2 1）| 3 | i | 6 | 5 3 | 5 0 | 6 5 | 3 | 5 |
路 上 行 人 欲 断 魂； 借

2 | 2 | 3 | 5 | 3 | i 7 | 6 | 6（2 | 3 5 |
问 酒 家 何 处 有？

2 1）| 5 | i | 6 | 5 3 | 6 | 2 3 | 5 | 5 ‖
牧 童 遥 指 杏 花 村。

据统计上呼腔可有十一种变化，下呼腔可有十二种变化。也可转〔太平调〕落调或〔太平调〕收板，例如：

选自《白蛇传·断桥》白素贞、小青唱段
（朱晓园、华继韵演唱）

【太平调】（四三上呼）

（前略）3 | 3 2 | 6 | i 6 | 6 i | 3 | i | 6 | 6（2 | 3 5 |
（白唱）我 与 许 郎 缘 分 满，

（四三下呼）

2 1）| 3 5 | 3 | i | i 5 | 6 | 6 | 6 | 6 | 5 3 |
故 所 以 天 遣 僧 家

2 | (2 3 | 2 1 | 2 3 | 2 1) | i | 6 | 5 6 | 4 | 4 |

京 口

4 | 4 | 3 5 | 3 | (1 2 | 3) | 3 5 | 3 | 3 | 3 i |

(四三上呼)

逢。 (青唱)娘 娘 (啦) 此 事

3 2 | 2 6 | 6 i | 2 | i 7 | 6 | 6 (2 | 3 5 | 2 1) | i i |

(二五下呼)

非 关 僧 家 过, 都 是

6 | i 6 | 0 | 6 | i i | 5 | 6 5 | 3 | 5 5 |

(二五上呼)

忘 恩 负 义 的 许 相 公; 好 比

3 | 5 2 | 2 0 | 6 | i | 3 | i | 2/4 6 · (2 |

《焚 香 记》 上 王 魁 样,

3 5 2 1 | 6 i 2 2 | i 6 i) | 4/4 6 6 i 3 2 |

(四三落调)

今 后 相 逢

(3 56 23 1) 2 i2i65 | 3 5 6 2 (5 | 3 56 2 3 5 -) ‖

休 放 他 松。

阴面〔太平调〕，是苏剧唱腔中曲调变化最丰富的旦脚主要基本调，二、四、六、八句都可自成段落，也可作长篇叙事用，如《卖草囤》中的“出生赋”就长达三十几句。较长的唱段多用基本曲体结构。起腔可用〔曲头〕，全句散起；也可以前四字唱散，后三字上板，例如：

选自《醉归》花魁唱段
（庄在春演唱）

阴面【太平调】

サ (6 -) 6 6. 6 i - i 5 - 5 3 - 6 - 5 -

月 朗 星 稀

(3 56 23i7) | 4/4 6 6 i 6 3 2 2 7 6 | i 5 | （下 略）

万 籁 幽。

落调常落于“2”，并以过门延至“5”音结束全段。例如：

选自《醉归》花魁唱段
（庄在春演唱）

上下呼与“快板”结构同，也可用多种加帽、加衬和加腔，例如：

选自《跃鲤记·芦林》庞氏唱段
（柳继雁演唱）

(56 2 2312)　(三)

6 · i 5 · 0 0 i | 3 2 2365 i 03 23i7 | 2 6 （下略）

言　竟　赶　出　了　妻。

注：①衬字"迂"为句末"女"字韵母行腔，在上下句间点一下，名为"点腔"，是常用的加腔之一。②"三送"腔指全句唱腔中有三次起伏的意思。

阳面〔太平调〕词格、曲格及加腔等都与阴面〔太平调〕同，但因童生、巾生、老生、净、老外、老旦及丑都属阳面，行当不同，其唱腔曲调亦因之有所差异。这种行当分腔的变化，多表现在起腔后的第二句（下呼）到落调前的倒数第二句（上呼）各句中。各行当用嗓亦各有特点，特别是童生与巾生。巾生腔洒脱风雅，柔中有刚，如《西厢记》中张君瑞；《离魂记》中王文举唱腔中真假声并用，一般定尺字调（1＝C），"5"音以上用假声，以下用真声，如《游殿》张君瑞唱："231. | i － 3.5656 | 3532"。

绕　过　回　廊。

巾生落调变化据统计有九种之多，如《游殿》全唱段结束句落调：

6 1 | (3 56 231) 6 － | 6 · 5 35 1 · 6 |

行来　已　至

(13 231) 60 i | 3 · 5 63 2 · (5 | 3 56 76 5 －) ‖

法　堂　前。

童生幼稚活泼，腔名〔牧童调〕，如《李香君血溅桃花扇》童生扮福王所唱〔牧童调〕前四句：

选自《李香君血溅桃花扇》福王唱段
（丁继兰演唱）

【牧童调】

(6 3) | 6 2.3i6 | i 0 (i76i) | 6 2 32 | 5 (56) | i i2i6i |

元宵　节　到来　临，　宫中

3 2 2i 6 | (0 2 76) | 5 － | 6 i 6i 6 | 6 i (32 |

应　当　唱　戏　文；

1235 2356) | 5 5.653 | 5 6 i | 6 · 50 | 50 32 |

光禄　寺卿　新　执　笔，

(2 56 3 2) | i 3 | 2321 i i 6 | (0 2 7) 6 | 5 5. 5 |
何人演唱 这剧中

6 i 6 i 6 | i (3 2 | 1 3 2 5 | 3 - | 3 0) (下略)
人。

老生腔古朴儒雅，沉稳苍劲，如《扫松》中张广才，《闹学》中陈最良，《送子》中刘智远等腔，都具代表性。老生上下呼变化都很多样，上呼区别较著的变化有十三种，下呼有十四种，例如：

《朱买臣》（四三上呼）

5 53 2 2 1 | (2 56 3 2) 3 3 2 | 1 1.6 5 6 1 2 | (下略)
远望雪花 飘千 里，

《朱买臣》（二五上呼）

3.5 6 3 53 2 | (2 56 3 2) 2 32 1 2 | 3. 2 3 3 6 | 1 - 1 2 | (下略)
远 望 雪 花 飘千 里，

《朱买臣》（二五"三送"上呼）

3 3 (3 56 23 1) | 6.1 6 1 2 3 2 | 1 - 5 - | 6 1 3 (3 5 7 6) | 5 - (下略)
远望 雪 花 飘 千 里， (衣)

《朱买臣》（平起二五上呼）

2 - 2 0 1 | (2 5 35 2) 2 32 1 2 | 3 - 1 16. | 6 - 3 5. | (下略)
远 望 雪 花飘 千 里，

《朱买臣》（四三下呼）

2 - 6 - | 5 3 2 1 6 56 | 3 5 (i 6 5 23 1) | 3 3 1 3 2 1 65 6 | 1.3 2 (下略)
打 下 身 上 雪花 飞。

《朱买臣》（四三下呼）

3 2 2321 1 6. | 1 - 7 6 | 5. (i 6 5 23 1) | 3 61 3 2 (0 32 12 3) | 2 - (下略)
吹 来 飘 去 老 君 须。

《白兔记·送子》（四三下呼）

3·5 2 1 6·1 61 6 | 5 #45 3 2321 6561 | 2 5 (i 6 3 231) | 3 3 (5 i 65 3) | 1 2 （下略）

娘 在 家 里 受苦 凄。

《牡丹亭·闹学》（二五下呼）

3 3 3 2 (3 56 23 1) | 2 1 5 6162 | 1· 6 (1 3 23 1) | 6 6 6 5 3 | 5 2 （下略）

只因 自 幼 读寒 窗。

其它行当如净腔之威严夸张，外腔舒缓沉着，老旦腔庄重宁静，丑腔滑稽跳跃，都各有特色。

〔弦索调〕，在苏剧中的作用仅次于阴面〔太平调〕，其行腔常为阴面各派反小生腔所吸收运用，与〔柴调〕、〔二美调〕、〔费伽调〕、〔迷魂调〕有一定的裔传关系。〔弦索调〕节奏明快，长于叙事。曲体结构为上（上呼）下（下呼）对句式，中插“湿（实）板干唱”，上呼“ 2 | 76 | 56 | 27 | 6 | ”，下呼“ 51 | 2 | ”是句中比较固定的主腔。男口下呼也可落“6”音，全段终止仍归“2”音。例如：

选自《跃鲤记·芦林》庞氏唱段

（徐修芳演唱）

（上呼）

（前略）i 6 | i 6 | 6 i | i | i (6 i) | 2·3 | 7 6 | 5 6 | 2 7 | 6 |

姜郎 休提 取江 水， （姜白：若提起呢？）

（湿板干唱）

(0 6 | 0 6 | 56 7 | 6 0) | 3·5 | 3 | 3 5 | 3 2 | 3 5 | 3 |

那一 日 做妻 的 到江 边，

（下呼）

i | 3 | 3 | 3 | 3 | 5 1 | 2 | (0 6 | 5 3 | 2) |

风 又 大 浪 又 起，

（下呼叠句） （上呼）

2 | i | 3 5 | 5 i | 2 | 3 5 | 3 2 | i i6 | i 6 | i 6 |

水 桶 被浪 来打 去，险些 儿 一命 身丧 波涛

5 6 | i | i 6i | 2·3 | 7 6 | 5 6 | 2·7 | 6 | (0 6 | 0 6 |

里。 （姜白：为何不死介？）

（湿板干唱）

5 6 7 | 6 0) | 3 5 | 3 | 3 5 | 3 2 | 3 5 | 3 | 3 5 |
幸亏 得 白发 公公 来相 救， 做妻

3 | 3 | 3 | 3 | 6 | 廿 5 1 2 2 ‖
的 才 得 转 家 里。

〔弦索调〕源远流长。目前苏剧《芦林》中所唱腔调和《纳书楹曲谱·补遗》所收的《芦林》曲调近似。例如：

苏剧〔弦索调〕　　选自《芦林》姜诗唱段

i 6 | 6 i | 3 5 | 6 | (0 6 | 0 6 | 0 7 | 6) | 3 | 3 5 |
母病 求 医 问 问卜

3 2 | 3 | 3 | 5 1 | 2 | 2 (6 | 5 3 | 2) | （下略）
求神 到 这 里，

昆剧〔驻云飞〕　　选自《芦林》姜诗唱段

【半滚】

i 6 | 6 3 | 6 | (冬个龙冬 | 一个冬 | 冬) | 6 5 | 3 2 | 6 5 |
每病 求 医 问卜 求神 到

【半滚】

3 | 5 1 | 2 | 0 | (冬个龙冬 | 一个冬 | 冬) | （下略）
这 里， （兀兀）

昆剧中，后面所接的庞氏唱腔，名为〔降黄龙〕，苏剧庞氏唱腔亦与之相近，但曲名仍叫〔弦索调〕。

〔流水板〕，为后滩主要唱腔，曲体为“起、平、落”结构。叙述性强，无拖腔，近于朗诵。为丑脚专用腔。

〔柴调〕，节拍同〔流水板〕，与〔太平调〕常可自由接转，以表现明快欢乐的情绪为主。旦、丑对唱可以作C、G五度异调同腔的转接。例如：

1 = C　　选自《孽海记·下山》僧尼对唱唱段
（朱文元、叶和珍演唱）

【柴调】

7 2 | 7 6 | 7 7 | 2 | 2 76 | 5672 | 6 | (0 6 | 0 6 | 5 6 7 |
（尼唱）尼姑 下山 探母 亲，

6 | 6) | 3 5 | 3 2 | 3 | 0 | 3 | 0 | 3 | 3 |
(惜唱)和 尚 下 山 拜 拜 拜 师

5 | 5 6 | 1 | 1 2 | 3 6 | 5 3 | 2 | (0 2 | 0 2 | 1·3 | 2) ‖
尊。

〔二美调〕，亦称〔昵媚调〕，二十世纪三十年代苏滩艺人柳君玉（男旦）以〔柴调〕为基础发展而成。首用于《出塞》，曲趣活泼跳跃，舞蹈性较强，如《出塞》王昭君唱“娘娘身坐乌骓马”即是。

〔费伽调〕，是苏剧丑脚和六旦主要唱腔之一。节奏轻松，曲性愉快，上下两句组成，中间可插用“湿（实）板干唱”，通常用土白语音，腔中夹用衬字，益显活跃。例如：

选自《卖草囤》丑、旦对唱
（朱晓园演唱）

【费伽调】慢起

サ 6 i i 5 6 i 0 | 1/4 5 3 | i | i 6 5 | 6 | 6 5 | 5 3 |
(丑唱)黄 腊 腊 个 啥 菩 萨？ （啊 里

2 | 0 6 | 5 3 | 2 3 | 2 | 3 i | 6 5 | 6 | 5 |
啊， 啊 啊 里 啊 里 啊）(旦唱)紫 竹 林 里 观 世

5 1 | 1 2 | 0 6 | 5 | (0 i | 0 3 | 5 6 | 5 0 | （下略）
音 （嗯 里 嗯）。

〔迷魂调〕，曲性缠绵悲伤，速度较慢，常用于生离死别场合。上下对句式，上句落“6”音，下句结于“2”音，多用于旦脚。例如：

选自《水浒记·活捉》阎婆惜唱段

（慢板）（♩=48）

3·5 | 6 | 6 5 | 5 4 | (5 6i | 56 4 | 5 i6 | 56 4) | 5 | 2 |
婆 惜 （吓） 泪 盈

7 | 7 6 | 5·6 | 2 7 | 6 (72 | 67 5 | 6 72 | 67 5) | 3 | 5653 |
盈 忙 把

3 2 | 2 5 | 3 2 | 1 | 2 (53 | 23 1 | 2 53 | 23 1) | 3.5 | 7 6 |
三 郎 叫 一

5 | 54 | 34 | 32 | 1.2 | 53 | 2 (53 | 2 53 | 23 1 | 23 1) |（下略）
，声

〔迷魂调〕与〔费伽调〕类同处很多，它们常可交替使用。

山歌小调，在苏剧中只作为插曲之用。昆曲曲牌，舞台演出仍沿用，但用得较少。

〔尾声〕，苏剧不论本戏或折子戏，结束时都须唱〔尾声〕，不论阴面、阳面都同调同腔。〔尾声〕有慢三句式和二句式两种。

（1）慢板三句〔尾声〕由上句、下句和结束句组成：

3̇ 3̇2̇ 3̇ 5̇ | 2̇3̇ i7 6 (5 6) | 2̇ 2̇ i 6 5 | 6 i 3 5 6 - |
金山 水涌 浪 滔 滔 夫妻相逢 在 断 桥，

6 2̇ i 2̇ i 7 | 6 (6 i) 5 i | 6 5 3 2 3 | 5 - - 0 ‖
投奔李 仁 重新 订 桃夭。

（2）快板二句〔尾声〕上下对句式结构：

5̇ 3̇ | 2̇ i | i | 2̇ | 2̇ 5 | (5 6) | 5 3 | i |
乡 下 人来 寻 开 心， 走 上

6 | 5 3 | 5 | 5 6 5 | 2 | 3 | 5 | 5 ‖
前 去 问 一 声。

苏剧词格主要有二、五分逗和四、三分逗（或二、二、三分逗）两种，也有三、三、四分逗的。每一分逗都可插入过门。不论上、下呼都可加帽，加衬，或增字加腔，非常灵活。各调多属上、下呼七字齐言体。〔太平调〕的每段结尾常用三句式（凤点头）。〔弦索调〕于上、下呼中，可插入朗诵式的“湿（实）板干唱”，句数不论（用一句也可），字数也不论，可押韵，也可不押韵。

苏剧剧本固定，长期坐唱戏文，并分生旦净末丑，在音乐和唱词结合方面，较其它地方小剧种严谨，行当分腔的艺术积累时间长，受昆剧影响较深。生旦都用真假声演唱，音域宽广。小生腔从 i 到 2̣ ，且常用大跳，例如：

选自《断桥》许仙唱段
（丁杰演唱）

【太平调】（下句）

（前略）6 1 | (6 3 2 1) | 2 3 1 | 6 5 | 1 · 3 | (1235 2 3 1) |
怨我 平 地

3 1 3 2 | 2 1 6 | 5·3 2 | (2 3 1 2) | i i·i | 6 3 | (2 5 3 2) |
起 波 涛。（上句）娘子与 小 青

2 3 1 | i - | 6 5 | 1 - | 1 2 | 2 1 | 6 5 |
同 把 金 山 上，（下句）见 了

1·2 3 5 | 2 6 7 2 | 5 - (5 6 i 7) | (6 3 23 1) | 3 1 3 2 | 2 1 6 | 5 3 2 |（下略）
禅 师 把 夫 讨。

花旦腔，宛转悠扬，常呈波状进行，具有水乡音乐特点。也常用六度或七度跳进，也有八度跳进的。如六旦红娘在《拷红》中的唱腔，在下句第二逗上多次用 5 3 | 2·3 i 2i | 6 这一特定唱腔来演唱“（在）何时期”、“无道理”、“会佳期”和“（许他）成夫妻”，颇有特色。又如五旦花魁女在《受吐》中的唱腔，也有“6 5”、“3 2、“2 3”等七度跳进，旋律优美，表情细腻，例如：

选自《受吐》花魁女唱段
（吴兰英演唱）

【太平调】

（前略）6 53 26i2 | 3 5. | (6i 3 2) | i - | 6 0 0 | 3 2 i |
上高 楼 自 觉 娇 无

2 3 2 | 3 (0 5 6 5 6) | 5 3 2 i | 3 4 | 3 · 531 2 |（下略）
力， 娘啊女儿 醉了 嗐！

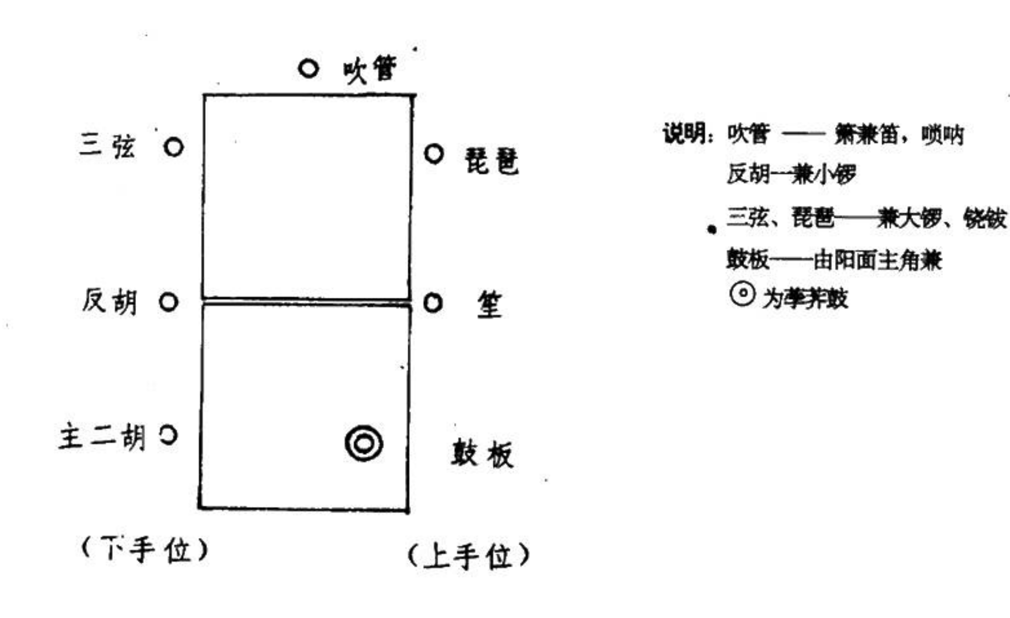
苏剧舞台语言，一般以人物来分。六旦、男丑、女丑多用苏州方言；五旦、小生、老生等则多用南方官话。苏州方言声调有八类，如下表：

调类	平		上		去		入		说明
	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	
字例	春	牛	小	鸟	唱	寿	黑	白	
调值	55	35	51	31	513	313	5（促）	3（促）	昆剧四声腔格南北曲各另有规范

唱腔伴奏用主胡托腔，反胡及其它弦乐陪衬；笛子用在牌子、〔曲头〕、〔尾声〕中。传统击乐以小锣为主，大锣只在《和番》等少数剧目中使用。二十世纪五十年代民锋苏剧团聘请京剧鼓师，在保持苏剧风格前提下对原苏剧锣鼓做了一些改革，如用苏剧原有〔尾声〕配以大锣、小锣，形成苏剧特用的〔尾声〕，就是比较成功的一例。

苏剧伴奏以“静、细、糯、淡”为基本要求。伴奏者须默背唱腔，围绕基础唱腔，各乐器充分发挥乐器性能，形成既有各自特色又有统一要求、丰富多彩的伴奏。善唱才能伴好腔，成为苏剧伴奏员最基本的信条。

苏剧乐队的组织与沿革。五十年代前苏滩时期，除部分女演员外，大多数演员都能掌握一、两件乐器的演奏技术。乐器有唢呐、笛、箫、二胡、琵琶、三弦、笙等。开场前演奏江南丝竹，曲目有〔老三六〕、〔慢三六〕、〔中花六〕、〔欢乐歌〕、〔云庆〕、〔四合如意〕、〔行街〕、〔慢行街〕等所谓“江南八大曲”。以二胡为主奏，反胡为副，配以弦子、琵琶和吹管、击乐。坐唱时期乐队坐次位置如下图：



乐台为两张方桌拼成，桌上有灯彩等饰物，并有桌围、椅帔。五十年代后乐队有所发展，增用扬琴、秦琴、阮、中胡及部分西乐器，乐队亦移台侧。

海门山歌剧音乐　山歌剧形成于 1956 年。唱腔是由流传在崇明、启东、海门一带的民间山歌、小调发展而成。三十几年来已积累四十余种不同板式和正反调的不同唱腔。山歌剧基本唱腔为板式变化体，另有一些辅助性的小调属曲牌性质。基本唱腔有〔山歌调〕、〔对花调〕两类。

〔山歌调〕，原始山歌的雏形是崇明山歌和淘米山歌，基本是上下句式。例如：

选自崇明山歌
（金海滨记谱）

【崇明山歌】

サ 5 6 6 53 5 6 2 - ┊ 3 35 5 31 2 3 6 - ┊（下略）

山歌好唱口难开，樱桃好吃树难栽。

选自《摇船郎》唱段
（赵树勋演唱）

【淘米山歌】

サ 0 36 6 53 3 6 65 3 2· 35 ┊ 5655 5 5 6555 3 35

日出东方白潮潮，（我）小阿姐伲抄仔三升六合雪花

5 2 11 6 1 32 21 6· ┊ 612 21 6 12 2 16 ┊ 1 5 3 3 5

白米（勒将）①下河淘，下河淘来下河淘（哎），眼观见南山

5 333 5 35 53 2 11 6 1 3·216· ┊（下略）

舱②外一只小小舟船（勒勒）③浪里飘。

注：①“勒将”：在这里。②“南山舱”：地名。③“勒勒”：在。

《摇船郎》改编成小戏《淘米记》后，根据剧本词格和舞台演出要求，增添了起板、连接与腔尾过门，和可以自由反复配合动作的简短配乐，唱腔也作了调整。例如：

选自《淘米记》小珍唱段
（季秀芳演唱）

【山歌调】

サ（6 i 2 3 5 3 2 - i - 6 -）6 56 6 5 3 35 6

东方一片（末）白潮

5·653 2 ┊（35 32 123 61 ┊23 231 ┊23 231 ┊2 -）5 - 5

潮，（哎）（台）（哎）小

6 6 6 5·3 3 3 5 5·3 6 1· 53 35 53 2· 1

珍姑娘抄仔三升六合雪花白米

6 - 1 3 2 1 6（·1 2 3 1 2 7 6 -）┊（下略）

下河淘。

随着剧目的增多，〔山歌调〕逐渐发展成多种板式和男女分腔。〔山歌调〕男腔，是根据女腔“同宫异腔”改编，以后即相沿运用。例如：

山　歌　调（男腔）

1 = $^{\flat}$E　　（《红军的女儿》老张［男］唱腔）　　刘季芳演唱
高　阳编曲

马失前蹄不能行(哎)，前是高山后是兵。近地没有藏身处，我勿能带累老百姓。眼看敌人要追上，四肢无力头发昏。我勿能去当俘虏兵(哎)，我还有侦察任务(哎)未完成。

山歌“慢板”、“中板”，曲调委婉细腻，由“慢板”转“中板”，初具板式雏形。例如：

选自《胭脂》胭脂唱段
（陈桂英演唱）

【慢板】

星移斗转过三更，扶病带羞伴孤灯。

（慢板四句略）

【中板】

虚掩柴门将他盼，

2.35i 6532 | 1261 2) | 6 53 2 32 | 16 1 (56) | 2 3 3 2 | 2121 6 ‖

风摇树 影 不见 人。

山歌“快中板”，速度较快，除句尾可用腔，句中很少用腔，仍保持羽调上下对句式。例如：

山歌快中板

1 = ♭E 2/4 （选自《胭脂》胭脂［女］唱腔）

陈桂英演唱
汤炳书编曲

(3.5 6 i | 6 5 3 | 2.2 3 5 | 2321 6) | 5.6 5 3 | 3 5 |

你 我 情同

6 5 6 | 6 5 2 3 | 2.(3 5 i | 6 5 3 2 | 1 2 6 1 | 2 -) |

亲姐 妹，

5 5 3 | 2 3 5 | 1.6 5 3 | 2.121 | 6.(1 2 3 | 1 2 7 |

此事 瞒我 为何 来。

6 1 56 7 | 6 -) | 1 1 6 | 3 5 3 | 6 5 3 | 2 3 53 | 2.(3 5 6 |

你有 情来 他有 意，

56 3 2) 1 | 3 5 3 | 3 2 1 | 2 3 5 | 2 3 2 1 | 2 1 6 | 6 - ‖

我 一清 二 楚 看明 白。

山歌“流水板”，较少用，《淘米记》中以有板无眼的〔望郎调〕代作〔行路流水〕，后遂沿用。例如：

选自《送棉记》玉秀唱段
（盛永康编曲）

【山歌流水板】

(6i57 | 6) 5 | 3·6 | 6 53 | 6 56 | 53 2 | 5·5 | 32 1 | 2 35 | 21 6 |（下转中板）

我 咬紧 牙关 拼命 撑， 撑来 撑去 老地 方。

山歌“快拉慢唱”，对比强烈，多表达激烈的感情。《红色的种子》“你们这般活

阎王”、《红松林》“烈马脱僵腾云跑”等唱段都用此板。例如：

选自《红军的女儿》大娘唱段
（贺成寅演唱）

（6 5 3 2 1235 3217 6765 6765）5 6 6 3.（3532 3565）
刚才敌人

5 6 6.5 3 53 2.（3 5 3 2 1261 2321 2321）2 5. 5 3
开了 枪， 不知 是

2. 1 6 – 1 3 2. 121 6（3 2 1 7 6765 6765）（下略）
否 将 他 伤。

〔山歌调〕板式系统除以上五种外，尚有清板、紧板、散板、快板、叠字板等。

另外，在《银花姑娘》一剧里，为渲染棉农在喜庆佳时节的喜悦心情，还发展、使用了山歌轮唱形式，取得了较好的效果。

选自《银花姑娘》群众轮唱唱段
（高阳编曲）

节奏自由

6 – | 6 56 6 5 | 5 – | 3 6 6532 | 2 – |
嗨， 敲锣 打鼓 哎 闹元宵 哎，

0 0 | 6 – | 6 56 6 5 | 5 – | 3 6 6535 |
嗨 敲锣 打鼓 哎 闹元宵

5 35 3 2 1 | 2 – | 5 53 2321 | 6.（下略）
江海 棉 区 山歌 飘。

2 – | 5 35 32 1 | 5 53 2321 | 6.
哎， 江海 棉区 山歌 飘。

〔对花调〕，1954年秦步青首用于《淘米记》。1958年陈伟功根据民间歌手 顾思清演唱记录加工，运用于陆建平等编剧的《瞎公公看会》中。在山歌剧中它已发展成具有多种板式变化、男女分腔的系列唱腔。例如：

对　花　调

（《淘米记》小珍［女］唱腔）

1 = ♭E 2/4

季秀芳演唱
陆行自、陆国雄记谱

5 5 3532 | 1231 2 | 3532 1 23 | 5323 2163 | 5 561 |
哼哼唱唱叫 唱歌郎，南挑北担叫 贩 挑 郎；拿枪

5323 1 3 | 23 1 21 6 | 2123 2 76 | 1 35 1276 | 5 - ‖
杀敌叫英 雄 汉， 你这种人叫做是 小 流 氓。

对　花　调

（《瞎公公看会》小凤、瞎公公唱腔）

1 = G 2/4

季秀芳、刘季芳演唱
陈伟功整理

(6 61 2 35 | 6561 2) ‖: 2 3 3 3 2 | 1231 2 | 2 3 3 3 2 | 1·3 2 1 |
(小凤唱) 啥花开来(末) 节节 高？啥花开来(末) 像(呀)双(个)
(瞎公公唱) 芝麻花开(末) 节节 高，扁豆花开(末) 像(呀)双(个)

(656 535) (235 232)
5 - | 6·1 3 3 | 3 35 2 32 | 2 - | 6 2 2 7 | 6 5 6561 |
刀？ 啥花开来 青(啊) 草里 躲？ 啥花开过 太(啊)湖
刀； 西芋花开 青(啊) 草里 躲， 荷花开在 太(啊)湖

【落调】 (收板)
1. 5· (1 | 6 65 3 35 | 2161 2) :‖ 2. 5· (1 | 6165 3561 | 5 -) ‖
梢？ 梢。

对花“慢中板”，唱腔对原曲作了较大的发展，以表现现代的题材内容。例如：

对花慢中板

（《红嫂》红嫂［女］唱腔）

1 = F 2/4

胡瑞兰演唱
盛永康编曲

(3·5 6 i | 6 56 4 3 | 2 05 3235 | 2·3 2 5) | 2·3 5 65 | 3· (2 1612) |
点 着 了

6 5 3 2 | 1 1 6 | 1 02 3235 | 53 2 53 | 2 35 2123 | 5· (35 |
炉中火 放出 红 光，

6. 56 | i. 6i | 2. 7 | 6 07 6543 | 2 -) | 5 35 53 2 |
青 烟

35 1 6 | 3 5 3 | 2326 1 | (1235 26 1) | 5 35 5 3 | 2 35 7 6 |
起 火光 闪 闪 非 同 寻

1 5 1 | 6 5 3561 | 5· (1 | 6561 2123 | 5. 32 | 1612 3235 |
常。

6. 7 | 6765 3532 | 1235 3217 | 6123 1276 | 5·3 23 5) | 6·1 2 32 |
平 日

7276 5 | 6156 1 | 5 5 3 2 | 1·2 3235 | 23 1 6 |
里 只 煮 过 粗 茶 淡 饭，

(6161 2 3 | 5 53 2123) | 5·5 3 2 | 1·2 3235 | 53 2 32 |
今 日 里 为 亲 人

3 5 3 | 5 · 3 2326 | 1· (2 3 5 | 6 3 5 6 | i -) ‖
细 熬 鸡 汤。

对花中板，中速，用腔较简，已发展为起承转合四句式，为表达人物情绪，结尾提高八度。例如：

对花中板

（《佘丽娜之死》丘建中［男］唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

姚志浩演唱
汤炳书编曲

中速

(5 6i 6543 | 2123 5) | 2 23 5 65 | 3. 2 | 6 65 3 2 1 | 2· (3 2 5) |
刘总 不 在 资料 在，

6 5 3 | 2123 5.3 | 2 35 2326 | 1. (235 2765) | 3 i 6 56 | 1.2 3 53 |
它比 生 命 更宝 贵； 宁可玉碎 求 璧

2321 6 | 3 5 1612 | (3561 6532) 3 - | 3.5 65 6 | 5.(i | 6.i65 356i | 5 -) ‖
还， 洒尽热 血 迎 春 来。

山歌戏在发展过程中，曾吸收过一些小调和其它杂曲辅助曲调，主要有〔佛祈调〕、〔牌经调〕、〔采仙桃调〕、〔香袋调〕、〔小郎依儿来〕、〔闹元宵〕、〔月月节〕、〔望郎调〕、〔五更鼓调〕、〔栏杆调〕、〔打麦号子〕等。这些民歌杂调有一些已随剧作了比较大的发展，如〔月月节〕即已发展为男女不同的唱腔：

选自《欢唱丰收》

（男腔）

i i 5 | 6 5 6 | i 2 i | 6 5 6 | 6 - | 5 i 6 5 | 3 - |（下略）
野野 豁豁 一大 片 呀 望不到 边。

选自《海岛女民兵》

（女腔）

i . 2 i 2 5 | 6 5 6 5 6 | i i 6 i 6 5 | 3 - |（下 略）
海 蓝 蓝 呀 天 苍 苍，

在辅助曲调中，不仅也如基本调运用了大量的衬字衬词，有时也用“哎呀哎嗨哟”等衬腔作为过渡句，以加强山歌剧剧种的特性。在《海滨歼敌记》中〔凤娘娘调〕并用了如“急口山歌”腔中插用多句的“叠字板”，也取得了很好的戏剧效果。

山歌剧剧种诞生地虽居大江以北，但语言声调却属吴方言区的海门话，其语音调值如下表：

	调类	阴平	阳平	上声	去声		入声	
普通话	字例	修	桥	补	路			
	调值	55	35	214	51			
海门话	调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
	字例	包登乐诗	跑疼铜时	宝等懂水	抱囤动是	报凳冻四	暴邓洞自	北得督式	薄待活舌
	调值	55	24	435	241	33	213	5	23

山歌剧现代戏用海门方言，古装戏则用海门官话（即比较接近普通话的海门地方语，讲究抑扬顿挫）。海门话虽属吴语系，但与沪、苏、锡不尽同，如“上海”二字，上海读若“3 6”（上 海），海门则读若“5 3”（上 海）；此外它与其它吴语地区不同的是将许多尖声字读成团声。海门方言的语音调值反映在以海门方言为基础的〔山歌调〕中，形成山歌剧自己独特的风格。山歌剧有十八部韵，它与江南吴语亦有不同，如难、摊、蛋、弹为团圆韵，南、贪、坛、满为天先韵。十八个韵目是：东同、江阳、支时、机微、灰堆、开来、苏罗、真亭、干寒、天田、蓝山、萧豪、鸠侯、家爸、麻蛇、屋铎、质特、豁达。

山歌剧的器乐曲牌和锣鼓大部分从京剧引入，器乐部分尚未形成本剧种独特的风格；前奏曲、间奏曲多用本剧种唱腔变化而成，偶用苏南吹打。中华人民共和国成立初期，为突出山歌田园风格，曾以竹笛为主奏乐器，并配有二胡、琵琶、扬琴、大胡等乐器，后来逐渐沿用江、浙、沪一带地方戏曲普遍使用的主奏乐曲二胡为主奏。山歌戏目前乐队编制是由二胡、笛子、琵琶、扬琴、笙、中胡、大提琴、电子琴和打击乐组成。根据剧情所需，也偶引入西洋木管、铜管乐器。

通剧音乐 通剧音乐是二十世纪二、三十年代由南通僮子说唱曲调逐渐发展而成，并与当地山歌、号子等民间音乐关系密切。

通剧唱腔曲体结构属曲牌联缀体制，无严格的组套格式，基本取曲调联结或反复形式。曲调据查有四十多种，可分两类：一类是基本调，有〔七字调〕和〔十字调〕，它们因表现不同的戏剧情绪而又各有平、高、悲、急之争分，如〔十字调〕又可分为〔十字平调〕、〔十字高腔〕、〔十字悲调〕、〔十字急调〕、〔十字连板腔〕等。另一类为其它曲调，包括来自宗教音乐的〔圣腔〕、〔铃板腔〕、〔添寿高调〕、〔添寿平调〕等，以及来自民间歌舞的〔得得调〕、〔山歌调〕、〔金字莲花〕、〔对口莲花〕等，各有不同的风格。

通剧唱腔以〔七字调〕与〔十字调〕为代表，均为上、下整齐对称的七、十字句式。旋律用五声音阶，多为羽调式、徵调式。唱腔高亢、粗犷、吟诵性强，以自由散唱形式为特点，句间插以锣鼓，不用管弦。旋律简朴但装饰音繁多，尤以长音加下颤音的唱法为其特色。例如：

选自《李兆庭写退婚》李兆庭唱段
（王金声演唱）

2/4 （仓 仓 | 仓 仓 仓 | 仓冬冬冬 仓冬冬冬 | 仓冬 仓 | 仓 冬冬 仓 |

仓冬冬冬 仓 | 仓 仓. 冬 | 冬 冬 0 冬 | 仓 - ）|【十字悲腔】サ 3 3 2 3 3 - 3

李 兆 庭（哎 咳）

3̇1̇ 3̇ - 2̇ 2̇1̇ 6 1̇ 3̇. 2̇1̇6 1̇ 1̇ (扎 | 2/4 仓.冬冬仓 | 仓冬仓) |
写退婚 心如 刀绞,(啊)

サ 3̇ 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ 3̇ 6 6 - 3̇ 2̇1̇2̇ 3̇ - 1̇2̇1̇6 6 (下略)
手 提 起 羊 毫 笔 (啊)珠泪 纷 纷。

其它曲调类中诸曲调来源不一，大多各具特色。但在通剧演出中多有一些变化，二十世纪五、六十年代成立专业剧团后，还尝试加进管弦伴奏及过门，例如：

新 圣 调

（《上河工》陈永祥［生］王爱英［旦］唱腔）

1=G 2/4

刘海铭、汪 巧演唱
李少麟记谱

3 5 3 2 | 1 6 1 2) | 3 35 3 2 | 3 1 3 2 | (5 3 2.3 |
东方 露出 鱼肚光,

1235 2) | 2 3 5 | 2 1 6 | 2 1 | 6 (123 21 6 |
层层 白 霜 盖 地 上。

6123 21 6 |: 6 6 6 6) :| 6 6 6 6 | 6 6 6 | 0 5 3 5 |
北风刺骨 虽寒冷， 挡不住

2 3 5 | 2 1 6 | 2 1 | 6 - |: (6 61 2 3 | 1 7 6) :|
开河 健 儿 热 心 肠。

又如：

金 字 莲 花

（《上河工》王大妈［老旦］唱腔）

1=G 2/4

柳秀琴演唱
李少麟记谱

(6.1 6 1 | 2 1 3 5 | 1 -) | 5 3 5 | 6 1 | 2 1 3 5 | 1 (5 3 2) |
一 碗 团子 热 腾 腾，

5 3 5 | 6 1 6 1 | 2 1 3 5 | 1 (5 3 2) | 5 3 5 | 6 1 6 |
心 中 扑通扑通 跳 不 停； 女 婿 问 我

6 · i | 6 5 3 2 | 5 6 1 | 2 - | 5 3 3 | 6 1 | 2 3 5 | 1 0 ‖
无 话 讲， 封 建 思想 旧脑 筋。

通剧唱腔音区甚高，一般用本嗓演唱，高腔则用二泛（半假声）演唱。早期均为男演员登台，中华人民共和国成立后，渐有男女同台，且脚色行当有所发展，但在唱腔与演唱上仍未能形成严格的行当区分。

通剧舞台语言使用南通方言。南通因地处苏北江淮方言与苏南吴方言交接地区，故方言较为复杂、特殊，其方言调值、调类如下表：

调类	阴平	阳平	上声	阴去	阳去	阴入	阳入
字例	通	同	统	痛	洞	托	独
调值	21	35	55	42	213	4	5

通剧早期只用锣鼓为演唱引腔、连腔与结腔以及开台打通，少有为舞台身段表演伴奏的专用锣鼓。五十年代后乐队加入民族管弦乐器，逐渐发展为十七人文武场俱全的乐队。间奏、场景音乐多取自改编演唱曲调或创作，锣鼓则引进一些京剧锣鼓经。五十年代初尚保留有〔僮子调〕的某些锣鼓，如《上河工》开场从山歌转〔添寿高调〕即用十锤锣接转：

【山歌调】
（前略） 5 5 5 5 6 i · | 2/4 (冬冬 匡 | 冬冬 匡 | 冬匡 冬匡 |
（啊 是）力 量 强 哎！

冬冬 匡 | 匡匡 令匡 | 一令 匡 | 令 匡 令 | 匡) i i | 2 i6 5 |
兴修 水利 (呀)

2 i6 5 | 2 · 3 i 5 | 6 56i2 | 6i65 3 · 2 | 3 · 2 3 · 2 | 3 (下略)
河 网 化， 河 网 化。

丹剧音乐 丹剧是在丹阳民间说唱"啷当"基础上发展起来的新兴剧种。1959 年成立丹阳县丹剧团，即告剧种诞生。唱腔以〔啷当调〕为主，另有丹阳民歌改编的唱腔及编创新腔。三十年来已积累男女唱腔六十多种、器乐曲牌四十余支，并已形成多种板式的成套唱腔。

丹剧唱腔为板式变化体。基本唱腔有二类：啷当调类和民歌杂调类。啷当调类又由三组唱腔组成。各由啷当调〔正板〕、〔急板〕与〔数板〕发展而成。啷当调尚有东西路之分，这三组腔都是由东路啷当发展而成。

第一组〔正板啷当调〕，原说唱时期唱腔特点是每段有四句，第一、四句加拖腔，二、三句较紧凑。例如：

正板啷当调

（选自《卖花记》唱腔）

盲艺人姜金弟演唱
李　彬记谱

1＝A $\frac{4}{4}$

6 1 2 3 5 3 | 3 · 0 3 2 1 6 | 0 1 2 － |
曹 州 府（来） 南 化 县（头），

2 2 3 2 · 3 2 | 1 6 2 3 2 6 · 0 | 2 7 6 5 0 6 1 |
（哎） 青 灯 巷

2 · 0 2 7 6 5 | 5 － 0 0 | 6 3 1 2 |
里 赵 家 门。 有 名 有 姓

2 · 0 3 2 2 3 2 | 1 2 3 2 － | 3 7 6 5 6 |
赵 太 公（大）， 娶 亲 何 氏

2 2 7 6 － | 6 0 2 7 6 7 | 6 6 5 5 － ‖
结 为 婚。 （嗯）

〔正板啷当调〕发展为同调易弦生、旦腔〔啷当中板〕和〔啷当流水板〕、〔啷当散板〕、〔十字啷当调〕、〔啷当慢板〕、男女同弦分腔〔啷当调〕及〔啷当对唱曲〕、〔啷当伴唱曲〕等。此组曲调用于戏中增添了丝弦伴奏和句间过门。例如：

老啷当调

（《碧糠记》许夫人［老旦］唱腔）

卞兰萍演唱
陈元杰、李彬编曲

1＝G $\frac{2}{4}$

1 1 2 | 2 2 | 2 5 3 | 5 3 3 2 | 1 2 3 |
骂 声 （末）大 胆 穷 鬼 精（头），

(哎)

穷断骨头穷断筋。若说你张家能翻身，碌碡还芽二三寸，秤砣落地也生根；砻糠搓起(末)一根绳，背着宝塔上京城。若说你张家能翻身，盆子里的熟鱼叭哩叭哒叭哩叭哒也翻身，八百代格老祖宗一个一个一个一个都还魂！

〔啷当调慢板〕综合上面两曲特点并扩大节拍、增眼加花，发展成旦腔慢板。例如：

啷当调慢板

（《砻糠记》许颖春［旦］唱腔）

1 = G 4/4

华雪风演唱
李　彬编曲

睡梦中会见了文纲夫

1 2 - - | 1·2 3235 2 3 2 | 2· 32 16 1 21 |

君（头），　（哎）

6·（7 65 4 3· 2 | 3 5 7 6 -）| 2 6 1·2 7 6 |

醒来时

5 61 6·1 2 32 | 21 76 27 65 | 5·（6 7 2 7 6 5）|

依然是　孤单一　人。

（下略四句清板）| 2 21 2 353 | 3 2 21 1 2 |

恨不能　肋生双翅

3 2 6 5 2 5 | 3 27 7 2 3 3 | 2 3 2 3 2 - |

飞　将　去，

7 76 76 72 | 6 65 5·6 5 3 | 5·6 7 27 |

会夫君　诉一诉　满腹衷

6 - - - | 2·3 27 6 72 | 6·7 65 3 - | 5 - - 0 ‖

肠。

〔啷当调慢中板〕为男女分腔之男腔，起句、结句加拖腔，清板上句主腔有两种：“53232 | 6”和“5321 | 2”，下句主腔都是“5321 | 1”及其变体，使男女腔既各有特点，又能转接自由。例如：

啷当调慢中板

（《二度梅》梅良玉〔生〕唱腔）

吴锐东演唱
陈元杰编曲

1 = G　2/4

5 53 | 5 6 i 6 | 6 - | i 6 5 6 | 6 5 3 |

感谢　老伯　（末）许婚　姻（头），

3·5 6 3 | 5 - | 5 53 | 5 6 i | 6·i 6 5 |

（哎）　与妹　结下　并蒂

6 5 3 2 | 2 - | 5 6 1 6 | 1 1 0 2 | 5 3 2 3 2 | 6 2 3 |
莲 花。芦贼 好比 刀 一 把，斩断

5 5 6 | 5 3 2 1 | 1 - | 2 2 2 | 1·2 3 5 | 5 3 2 1 |
夫妻 青 丝 发。我好比 水底之鱼 被 浪

2 - | 5 5 | 3 5 | 5 3 2 1 | 1 - | （下略四句清板）|
打， 梁上 之燕 屋 断 塌

5 3 3 2 | 1 1 2 | 5 3 2 3 2 | 6· 0 | 2 2 3 | 5 6 7 6 |
临 别 难尽 知 心 话， 千言 万语

6 - | 1 6 5 6 | 6 5 3 | 3·5 6 1 | 6 5 5 3 | 5 - ‖
(末) 难 表 达(头)。

〔啷当流水板〕是截去〔啷当调〕首尾拖腔，连接骨架音而成，下句让板起唱，为丹剧啷当板式系列中的常用曲调。例如：

啷当流水板

（《生死牌》黄秀兰〔旦〕唱腔）

1=G $\frac{1}{4}$

华雪风演唱
李 彬编曲

(6161 | 2123 | 1) | 6 | 1 2 | 3 | 5 3 | 2 23 | 6 1 | 2 |
事 到 临 头 无别 见，

渐快

0 2 | 7 6 | 5·6 | 1 3 | 2 7 | 6 5 | 5 | （下略四句）| 3 |
唯 有我 秀 兰 代 玉 环。 劝

2 | 3 | 0 3 | 3 2 | 1 2 | 1 6 | 5 5 | 2 5 | 3 7 |
爹 爹 莫 要 迟 疑 休悲 叹

2 3 | 2 | 0 3 | 2 3 | 1 2 | 1 6 | 5 | 6 | 1 ‖
(六)， 儿 有 成 竹 在 胸 间。

〔啷当调〕新发展腔尚有〔紧拉慢唱〕、〔行板〕（即“欲断魂”）、〔正宫啷当调〕男女腔（丹剧按主胡演奏方法称其为“反宫调”）、〔吟板〕、〔哭板〕等板式。

第二组〔唧当调急板〕因说唱滩头“十二月花名”，故发展为多种板式，均以“花名”名之。有男女腔〔花名中板〕、〔花名行板〕、〔花名散板〕、〔十字花名〕、〔花名快板〕等。说唱滩头〔唧当调急板〕基本节奏是“1111 | 0111 |”，上句落“2”音，下句落“1”音，很规整。例如：

唧当调急板

（滩头《白蛇精》选段）

盲艺人徐顺妹唱
李 彬记

1 = A

2/4 1111 616 | 3/4 0 1 3 2 | 2/4 1111 616 |
十一月里葬 花 冷清清， 许仙官人不 该

3/4 0 1 2 1 | 2/4 1111 3 5 | 3/4 0 1 1 2 | 2/4 6161 2 1 |
起黑心。 一路之上 来到 金山门， 去 找 法海

3/4 0 5 6 1 :‖ 2/4 3 2 1 1 6 | 2 1 5 6 | 1 · 0 ‖
把理评。 雷峰塔里 不 相 逢。

〔花名中板〕（女腔）保持了原〔唧当调急板〕的基本特点。例如：

花名中板

（《砦椽记》张文纲［女小生］唱腔）

赵玉美演唱
李 彬编曲

1 = A 2/4

(1212 3 1 | 6161 2 | 6·1 2 1 | 5656 1) | 1 1 5 61 | 6 0 1 |
既要国泰 民

1 3 2 | 1 1 5 61 | 6 0 1 | 1 2 1 | 1 1 3 56 | 5 0 6 |
安康，就要为民 多 着想。荒年百姓 难

6 1 2 | 3 22 3 23 | 6 1 2 32 | 1 0 5 | 5 6 1 (2 | 1 21 0) ‖
活命，为什么反比 往年 多收 六 升粮？

注：演奏时每小节击双板。

〔花名中板〕男腔上句落“2̇（2）”音，下句落“5”音，一般运用加花伴奏，有时也徒歌干唱，在长音处“清唱清补”填入小过门。例如：

花 名 中 板

（《砻糠记》姚老伯［老生］唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

沈忠海演唱
李 彬编曲

文纲离家 半 年 整，
颖春以糠 来 当 顿；前村借来
粮 一 升，送给义女 度 晨 昏。

〔花名行板〕，仍多保持原曲基本节奏。例如：

花 名 行 板

（《玲珑女》李翠莲［旦］唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

聂佩凤演唱
李 彬编曲

心中恼 恨 扬州 府，
惧怕国 舅 胆 如 鼠。只 得 告 到 南 京
去，请 你 娘 舅 快 领 路。

〔花名散板〕，原曲打散节拍，保持主腔结音，有男女腔之分，女腔如：

花 名 散 板

（《砻糠记》许颖春［旦］唱腔）

1＝G

华雪凤演唱
李 彬编曲

官 绅 勾 结 多 凶

5 － － 6 3 2 － （0 3 2313） （下略两句） 3 5 2 1 6 －
狠， 逼租逼 死

（0 1 6151） 3 5 3 2·1 2 3 1· （3 2 1 61 6 1 －）
年 老 人。

〔十字花名〕，也是编创曲之一，其板式尚在发展中。例如：

十 字 花 名

（《年青一代》林岚〔旦〕唱腔）

张月华演唱
陈元杰编曲

1＝G $\frac{2}{4}$

（6·1 2 1 | 5656 1） | 1 1 616 | 1 1 6 1 | 2 1 3 | 2· （5 3 2） |
毕业后 他和同学 履践理 想，

3 3 232 | 1·2 3 5 | 2 1 6 | 1· （2 6 1） | 1 1 3 5 | 3 5 6 56 |
他带着 勘察小组 走 四 方。 几年来 他在青海

1 6 1 | 2· （5 3 2） | 3 21 2 32 | 1·2 3 5 | 6 5 6 | 1· （2 121） ‖
兢兢业 业， 为祖 国 勘 察了 多少宝 藏。

第三组〔数板啷当调〕，又名〔道板〕，发展为多种板式，改称为〔云阳调〕，中插清板、形成“起、平、落”结构形式。有G宫（1＝G）〔中板〕、〔散板〕和D宫（1＝D）〔中板〕、及G宫和D宫〔云阳调慢板〕等。原说唱〔数板啷当调〕只有上下两句，例如：

数 板 啷 当 调

（《手帕记》唱本选段）

盲艺人马阿娣唱
陈元杰记

1＝A $\frac{2}{4}$

6 1 1 65 | 3 5 5 3 | 6 1 6 | 1·2 3 1 | 2· 0 |
一 岁 二 岁 娘 怀 抱，

5 6 2 32 | 7 65 3 5 | 6 － | 6 3 5 6 | 1· 0 ‖
三 岁 四 岁 离 娘 身。

〔云阳调中板〕，首尾唱腔基本承袭〔数板啷当调〕，清板用原乐汇变化重复构成。例如：

云阳调中板

（《天仙配》七仙女〔旦〕唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

华雪凤演唱
李 彬编曲

(6 1 1 65 | 3 · 5 | 1 1 1 35 | 6 －) | 1 1 65 | 3 5 · |
与他相

67 6 · | 1 · 2 3 53 | 2 · 3 2 76 | 5 2 32 | 7 65 3 5 | 67 6 · |
逢在槐荫，夫妻恩爱

6 · 1 5 6 | 1 · (7 | 6 · 1 5 6 | 1 －) | 1 6 1 | 2 32 7 6 |
海样深。（清板）一杯粗茶

5 27 6 5 | 6 · 0 | 5 2 32 | 7 65 3 5 | 2 32 7 6 | 5 · 0 |
二人喝，一碗淡饭两半分。

（下略清板八句）| 1 1 65 | 5 3 5 | 6 － | 1 6 3 53 | 2 03 2 76 |
不料父王太无情，

5 2 3 2 | 2765 3 5 | 6 7 6 · | 6 3 5 6 | 1 · 0 ‖
惊破好梦做不成。

〔云阳调慢板〕，又称〔十字云阳〕。清板上句落“6”音，下句落“5”音，与中板相同，曲调则在中板基础上增眼加花，上句四板，分三个腔节，主腔仍用中板“232 76 | 5”；全曲连绵舒展，适宜抒情、叙事。例如：

选自《断桥》白素贞唱段
（陈元杰、李彬编曲）

(0 0 5 6 5 | 3 · 5 3 2 32 1 6 | 2 35 2765 61 5 65 |

【云阳调慢板】

3 · 5 6165 1 · 2 1765) | 1 1 65 5 3 5 | 5 · 3 5672 6 · (6 5) 6 |
到镇江你离乡远，我

为你卖药学前贤；端阳酒后你命悬一线，我为你仙山盗草受尽了颠连。

（清板）

纵然是异类我待你情非浅，实指望相亲相爱偕老百年。

（下略）

〔云阳调〕尚有〔导板〕、〔散板〕、〔正宫调〕男女腔多种变化，常和〔啷当调〕、〔花名调〕联缀使用，有时也与民歌杂调类的〔梅花调〕、〔油嘴调〕、〔长调〕等相互转接。

丹剧唱腔除上述属啷当腔类诸腔为丹剧的主腔外，近三十年来，丹剧音乐工作者基于〔啷当调〕特点，搜集整编了大量的地方民歌，创编了不少新腔，有的还发展成系列板式。被丹剧常用的大致有：〔梅花调〕及其变化板式、〔马小三调〕及其变化板式、〔长调〕、〔能不够调〕、〔油嘴调〕、〔雪花飘飘调〕、〔闹五更调〕、〔卖绒线调〕、〔留郎调〕、〔数麻雀调〕、〔马灯调〕、〔数板〕等。在丹剧中民歌体类诸曲，都作为主腔的补充。两类腔体（包括男女腔）至今已积累曲牌六十余支。从三十年唱腔发展过程看，丹剧的做法是：一、挖掘传统，适当改革并配以乐队伴奏；二、在初改基础上逐步发展新的板式，发展男女分腔；三、适应剧情及人物情绪变化的需要，引用地方民歌编创新腔。

词格和语言声调。丹剧唱词基本是齐言体上下对句式，词格（不包括衬字及垛句）有“三、三”，“三、四”和“二、二、三”三种基本词格。

丹剧用丹阳地方语言，粗分四类：但变调较多，二字词组后一字是阳平，常读作去声，后字是上声，也常转读为阴平。其四声调值如下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声
字　例	早	灶	糟	赵
调　值	55	35	21	51

乐队和伴奏音乐。说唱时期用竹节鼓敲击各种鼓点引奏。每种板式都有规定的引奏板头，例如：

【吟板】：（稍慢）哒 得儿 哒 | 哒 得儿 哒 | 哒 得儿 哒七 七 | 哒 得儿 哒七七 | 哒 哒 | 夸（接唱）

【行板】：（稍快）夸 七七 夸 七七 | 夸 七七 夸 | 夸 七七 夸 七七 | 夸”（接唱）

【哭板】：（f）夸哒 0 0 | （f）夸哒 0 0 | （接唱）

（哒：竹板单击。得儿：竹鼓滚奏。七：竹鼓单击。夸：鼓板齐奏。）形成戏曲剧种后，早期曾沿用说唱艺人的竹鼓敲击点子，适当配以江南丝竹，用胡琴（与越剧主胡相仿）、琵琶主奏进行托腔保调。1970 年后才逐步发展成混合乐队。打击乐基本套用京剧锣鼓，小敲则自行设计。器乐曲牌来源有三：一是依据啷当音乐编创，如长过门和〔情景乐〕；二是吸收马灯、佛曲及江苏民间音乐适当改革，如〔柳摇金〕、〔望中台〕、〔一乐天〕、〔万年欢〕等；三是袭用京、昆曲牌。按使用习惯分成行弦、小敲、大敲三类，共四十余支。

1．行弦类

啷当调长过门

李　彬编曲

2/4　中速稍快

5· 6 | 7 6 2 7 | 6·1 2 3 | 2312 7 6 | 5· 1 |𝄋 |: 2·3 3217 |
6·1 | 5·6 1 2 | 6 1 2 3 | 1·2 6561 | 5· 5 | 3·5 2 7 |
6 1 2 32 | 1· 2 | 7 6 7 2 | 6561 2 3 | 2321 7 6 | 5· 1 :||

蓝 锻 锦

陈元杰编曲

2/4

3 · 5 2 3 | 5 · 3 | 2 5 3 5 | 2 · 3 | 2 5 3 5 |

2 1 0 3 | 2 1 6 1 | 2 · 3 | 2 5 3 5 | 2 1 0 3 |

2 1 6 1 | 5 · 6 | 1 2 6 1 | 5 · 6 | 1 2 6 1 | 5 1 6 5 ‖

正宫啷当调长过门

邓 彬编曲

4/4

（扎 哆 乙 哆） 5 · 6 i 2 ‖: 6 5 3 5 · 3 | 2 3 5 6 3 2 1 |

i 2 5 6 · 5 | 3 · 5 6 i 5 3 5 | 2 · 3 5 6 3 2 3 |

1 · 2 3 5 2 3 2 1 | 6 i 5 i 6 · 5 | i · 6 5 · 6 i 2 :‖

丹剧行弦曲牌的功能主要是配合身段表演和腔间道白。啷当调长过门是〔啷当调〕引奏的延伸；〔蓝缎锦〕则是〔正宫老啷当调〕音型的变化集中。〔蓝缎锦〕来源于《懒婆娘》的〔情景乐〕，原名〔懒断筋〕，乐曲首尾不分，反复自由，每一乐句都可终止。快速表现喜悦、活泼与忙乱，慢速衬托沉思或忧愁。

2．小敲类

万 年 欢

陈元杰整理

1/4

（大 ‖: 大 ） | 3 2 | 3 | 6 5 | 6 | 3 2 | 3 5 | 6 5 |

6 | 1 12 | 3 5 | 3 2 | 3 | 5 2 | 2 3 | 5 | 6 · 5 |

3 5 | 3 2 | 1 | 6 1 | 5 6 | 1 | 6 5 | 6 1 | 2 5 |

3 2 | 1 | 1 3 | 2 1 | 6 5 | 6 | 1 5 | 6 7 | 6 :‖

柳 摇 金(合头)

2/4

李 彬整理

中速 反复渐快

(冬 冬) ‖: 2 1 1 2 | 1 1 3 | 2 1 6 5 | 6 - | 5 1 7 6 |

5 6 1 | 6 5 1 2 | 3 · 3 | 2 5 4 3 | 2 · 5 | 3 2 1 2 |

结束句

1 · 6 | 5 6 4 3 | 2 · 5 | 3 2 1 2 | 1 · 1 :‖ 2 1 1 2 | 1 - ‖

〔万年欢〕来源于地方佛曲,〔柳摇金〕(合头)出自地方道观鼓吹乐,和其它剧种使用的同名曲牌类似。不同的是曲体有明显变化,演奏效果也不尽相同。小敲曲牌以小唢呐或竹笛主奏,配以小锣、小钹、小堂鼓击节,一般用于迎亲、会友、祝寿等喜庆场面。

3 . 大敲类

大敲一般含吹奏与打击乐两部分,由唢呐主奏,伴以大鼓、低音锣单击或京剧锣经。

大 收 场

李 彬编曲

曲牌 0 0 0 0 | 3 - 5 - | 6 6 66 1 5 | 3 3 5 6 1 5 3 | 2(下略)

锣经 龙 冬 八大 台 | 仓 台 七 台 | 仓 台 七台 乙台 | 仓 台 七 台 | 台

送 君 别(祭灵)

陈元杰编曲

唢呐 0 0 | 1 · 6 5 6 1 2 | 3 - - - | 2 · 3 1 2 5 7 | 6 - - - |

锣经 大 大台 | 仓 七 七 七 | 台 七 七 七 | 仓 七 七 七 | 台 七 七 七 |

1 2 7 6 6 | 5 6 4 3 - | 2 · 3 1 2 4 3 | 2（下略）

仓 七 七 七 | 台 七 七 七 | 仓 七 七 七 | 台

大敲气氛庄严肃穆，主要用于出征、登殿、壮别、祭灵等缓慢的上下场。

滑稽戏音乐　是由独脚戏中的说唱曲调发展起来的，有以民间小调为主的唱段，也有各地方戏曲中的常用曲调与中外各种歌曲和乐曲，以及模仿各种行业、各种地方性职业并三教九流的叫喊声、吟哦声等等，甚至哭丧声、叫骂声等，皆作为滑稽戏的音乐材料。

唱腔音乐可以分为四大类：

第一类是戏曲唱腔，苏剧、沪剧、越剧、锡剧等吴语地区戏曲剧种所属唱腔都是滑稽戏常用曲调。

第二类是民间歌曲小调，也以吴地民歌为主，如《金陵塔》原为苏剧《昭君出塞》门官和马夫所唱，第一段名〔夜夜游〕，是〔数金铃〕的引子，亦称“打岔”；第二段说南京报恩寺宝塔十三层，为过渡段；第三段正曲重复十三次，数字逐层增加，愈唱愈快，颇见功力；末段是由十三层倒退到第一层并加结束段。是滑稽戏常用曲调之一，也常作滑稽戏演员习唱及练习口齿伶利、吐字清晰之用。例如：

选自苏州民歌
路　行、张仲樵记谱

中速

【夜夜游】

2/4 (7276 5·6 | 1 61 2532 | 1 -) | 6 6 6 53 | 5 5· | 3 5 2 3 |

春(啊) 季 里(啊) 是 清
桃 花 红(啊) 杨 柳 绿 沉

5 5· | 5 5 i | 6 5 3 | 3 5 2 3 | 5 3 2 | 1 - :|（第二段略）|

明(啊)，王 孙 公 子 打 扮 出 了 门。
沉(啊)，清 明(格) 时 节 (还 就)雨 纷 纷。

【数金铃】快速

3/4 0 3 6 5 | 2/4 3 6 5·5 | 6 3 5 | 6 3 5 | 6 5 6 5 | 3 5 1 |

叫 一 声， 叫 关 人，你 勿 要 吵， 勿 要 急， 听 我 再 来 数 金 铃。

‖: 3/4 0 1 3 5 | 0 5 6 5 | 0 3 5 3 5 | 3 5 3 5 1 |
金铃塔，塔金铃，玲珑宝塔要数第一层。

4/4 0 i 6 6 6 | 2/4 6 5 3 | 3/4 0 5 2 3 5 | 2/4 5 6 1 |
一个和尚一卷经，一个木鱼一个磬，

3/4 0 i 6 6 5 | 2/4 6 5 3 | 3/4 0 3 2 3 5 | 2/4 5 6 1 :‖ （下略）
一张桌子四条腿，桌上摆了一盏灯。

又如〔选民证〕，原是苏南流传颇广的民歌之一，滑稽戏引用较早，常依据表演内容所需填用不同的唱词。原为说因果常用曲之一，名〔醒世曲〕，现用于宣传民主选举，故名〔选民证〕。例如：

醒世曲

（选民证）

1＝E 4/4

袁洪林记谱

5 6 3 5 . 6 | i 2 i 6 - | i 2 i 6 5 | i 2 i 6 5 - |
八月里（来）桂花开，张大嫂去领选民证，

3 5 2 3 5 - | 3 5 2 3 5 - | i 2 6 5 i 2 6 5 |
头发梳梳好，新衣穿一身，急急忙忙高高兴兴

3 5 2 3 5 - | 2 . 2 3 3 | 2 3 2 i 6 - |
走进民校门。审查委员并排坐，

3 . 3 2 3 2 i | 6 i 2 6 i - | 3 5 3 2 i 2 i |
台上放着选民证，忽听喊到张秀珍，

5 3 5 6 i 2 i | 3 3 3 2 3 2 i | 6 i 2 6 i - ‖
急忙上前应一声，接到了选民证甜到心。

除了以上所举民歌小调外，常用的尚有〔银纽丝〕、〔无锡景〕、〔紫竹调〕、〔杨柳青〕、〔春调〕，以及民间说唱〔宣卷调〕、〔莲花落〕、〔打连厢〕等。

第三类是中外流行歌曲，如《杭州姑娘》、《军港之夜》、《妈妈不要哭》以及美国歌曲《苏珊娜》、电影插曲《被遗忘的角落》等等。

第四类是各种生活音调，如仿苏北妇女哭泣音调的《哭小三子》、仿苏州民间哭丧调创作的《哭妙根笃爷》等等。《哭妙根笃爷》在二十世纪二、三十年代流传很广，并曾灌制过唱片，其特点是唱腔带回气哽噎声（呃）。例如：

王无能仿苏州哭丧腔作
陆夫忆录

【哭妙根笃爷】稍快

2 2 1 2 2 2. | 2 2 2 1 6 5 | 5 5 5 - 0 |
啊 呀 妙 根 笃 个 好 爷 好 亲 人 啊！（呃）

6 1 6 6 1 6 | 6 5 5 3 5 - | 6 1 6 6 1 6 |
想 侬 亲 人 好 伤 心， 他 待 奴 家

6 5 3 5 - | 2 2 1 6 1 6 | 6 5 5 3 5 6 |
实 在 恩， 恩 是 么 恩 得 来 海 洋 深 啊，

6 5 5 3 5 5 | 5 6 2 1 6 5 | 5 5 5 - 0 | （下略）
妙 根 笃 个 好 爷 好 亲 人 啊！（呃）

滑稽戏就唱腔说实际是一种杂调戏，为了戏剧效果，它的要求首先是模仿逼真，学啥像啥，而且南腔北调、方言声调、剧种特征甚至某一具体演员的声口，都要求能学得地道，唱得逼真；其次是活泼风趣，杂糅并用，如王无能的《宁波空城计》、《扬州朱买臣》、《苏北劝夫戒赌》，以方言唱京剧、小曲，风趣异常，风靡一时。第三是选材准确、恰到好处，趣而不俗，言俚意深，调动说、噱、逗、唱一切艺术手段为深化主题、刻画人物性格服务。

早在二十世纪二十年代时兴各派京剧，即以京剧曲牌〔夜深沉〕引为间奏曲；后来为配合启幕曲和幕间曲等，又吸取了广东音乐、江南丝竹以及戏曲曲牌如〔平湖秋月〕、〔旱天雷〕、〔步步高〕、〔柳青娘〕、〔梅花三弄〕等，不拘一格，为我所用。其后从管弦乐到打击乐都可随意运用。为加强模仿地方戏曲、说唱、小调的地方风格和特点，很注意乐器的选择，如用板胡演奏启幕曲和幕间曲，〔苏姗娜〕则用西洋乐器以增强音乐的色彩和气氛。三十年代末期，上海滑稽戏的音乐工作者，也曾运用过钢琴或风琴、手风琴、木琴、钢片琴、长笛等西洋乐器。近年来电声乐器如电子琴、电吉它、电倍司、架子鼓等，也加入了滑稽戏乐队的演奏行列。

中华人民共和国成立后，滑稽戏的音乐和乐队都发展得很快，流行歌曲、新民歌的填词演唱、原有曲调的改编，如以〔银纽丝〕为基调改创的电影《满意不满意》小杨唱

段“为人民服务做一只螺丝钉”等等，大大地丰富了滑稽戏的音乐。

滑稽戏的乐队伴奏，是从简单的锣敲击开幕到三翘板、莲花板、手鼓寸锣、木鱼（有时用一排木鱼）、定音鼓、吊钹架鼓等打击乐器的应用；从一把二胡（或京胡）的伴奏到“三大件”（二胡、三弦、副胡）、“四大件”（主副胡、琵琶、扬琴）的伴奏；从最早的两人乐队（有些是演员兼任，一人兼打三翘板、一人兼拉二胡）到三、四人乐队。在伴奏已不能适应由幕表制到剧本演出制的时候，分幕分场的剧本导致滑稽戏专业作曲人员出现，乐队定腔定谱，分声部配器又使乐队人员增至十余人，专业分工更加明显，乐队演奏人员文化水平、专业理论水平和演奏技巧，也都随之得到迅速的提高。

海州童子戏音乐　清顺治年间经由吸收海州一带农民吆牛号子“嚯嚯”，并不断融合当地民歌小调发展而成的童子说唱演变而来。

海州童子戏唱腔属曲牌体结构，取曲调反复或联结形式演唱，只用击乐伴奏，其节以鼓，其调喧，不动管弦，高亢粗犷，乡土气息浓郁。在说唱阶段“烧猪了愿”及其它各种祭祀仪式中所唱的曲调，如〔铺坛调〕、〔拉马调〕、〔申文调〕、〔发表调〕及〔送神调〕等，在戏曲中都被沿用下来。男女各行同腔同调。常用曲调〔出关调〕、〔童子调〕、〔嗬大嗨调〕及〔满台腔〕，都已初步形成几种不同的板式；常用的用“二行板”、“慢板”、“快板”、“散板”等，但整个唱腔结构仍以联曲为主。唱腔以五声音阶为主，多为上下对句形式。男女腔音域均不宽，演唱都用大嗓，且各行当大多同腔同调，演唱方法上无明显分别。

〔嗬大嗨调〕为本剧种早期曲调，亦为剧种主要曲调。曲首散板“帽头”为导板。上板段曲体为上下对句式结构。上句结音“3”，其时旋律多作“i 3↘”进行。下句结音“1”或“3”，其时旋律多为“6 i 3 2 | 1 - |”或略去后一小节，紧接下联；落“3”音则多作“32 3.↘|”。例如：

嗬 大 嗨 调

（《天缘配》华山春［旦］唱腔）

小工调（1＝D）$\frac{2}{4}$

曹秀兰演唱
汪鑽高记谱

【导板】中速、稍自由

サ 3 2 3 5. 5 6 i 6 5 i 6 5 6 6 5 6 5 5 6. |
大 路 上（哎） 马 跑 （哎）刘 （哎） 老 爷，

$\frac{2}{4}$（オ オ | 仓 - | オ オ | 仓 - | オ 仓 | オ 仓 | オ オ |

仓 - | オ オ | 仓 - ）| i i 6 5 | 3 2 3 2 | 3 35 3 2 | i 3↘ |
大路上 马 跑 刘老（哎） 爷(哎)，

3 23 3 3 2 | 3 2 1 | 1 1 | 3 2 3. | 5 - | 6 i 3 2 | 1 - |

青风洞苦坏了华（啦）山春。

（下略六句） | 3/4 1 1 1 | 2/4 3 5 3 | 3/4 3 5 5 3 |

不用（啊）人说知道了，

3 3 1 3 | 2/4 3 2 1 | 1 - | 3 2 3. | 5 3 5. | 3 2 3. ‖

十月（啦）临盆要产生（啊）。

〔童子调〕亦为本剧种代表性曲调之一，长于叙述，上下对句式，上句落“1”或“3”音，下句落“1”音。唱腔下行级进落结音“1”。在演唱中有多加虚词衬字以求生动、口语化等特点。例如：

选自《下河东》赵匡胤唱段

（曹秀芝演唱）

【童子调】中速

5 3 i 6 | 6 5 3. | 5 3 5 | i i 6 | i i | 3 5 5 |

为孤王（哎）落（嘞）座（哎）九（哎）龙哎

5 3 3 2 | 1 （冬冬①| 冬 冬冬 | 冬）3 2 3 | 3 3 5 |

登（啊），（我说）二卿

3 2 3. | i 6 6 2 | i 6 5 | 6 5 3 2 | 1 1 |

家（嘞）连（啦）连（嘞）叫（啊）几（啊）

1 （冬冬 | 冬 冬冬）| i i6 i i | i i2 6 5 | 6 i 3 2 |

声。殿东头（是）站下（是）擎天

3 0 | i i 6 | 3 3 2 | 1 1 | 1 - | （下略）

柱，殿西边站下（是）驾海臣。

注：①“冬”为狗皮鼓敲击节奏。

〔出关调〕，童子戏主要曲调之一，为四句体，单句落“3”音，双句落“1”音，例如：

选自《杨小姐出嫁》杨小姐唱段

（曹秀芝演唱）

【出关调】

5 6 2 i i | 5 6 i 6 5 | 3 3 5 3 2 | 2 3. | 3 3 i 3 3 |

说娘娘（啊）住家乡（啊）家乡不远，住西京（啊）

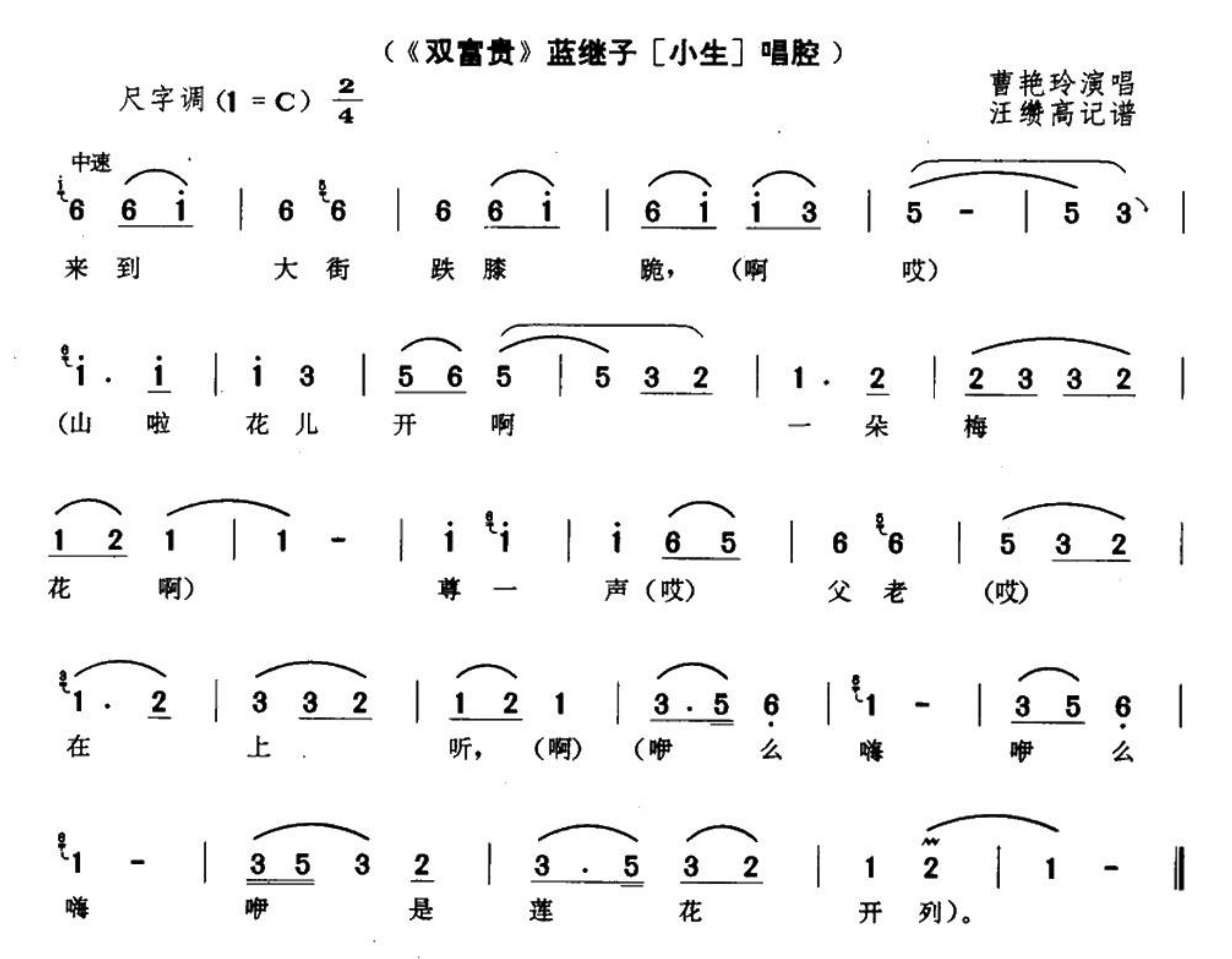
河南府 凤凰高 庄。爹姓杨 母唐氏

家豪富 贵， 后厢（哎） 房 生一

女 美貌 娲（啊） 凰。 （下略）

〔满台腔〕也是常用曲调。四句体，一、三句主词，二、四句衬词，词曲结构与常见莲花落相似；二、四句衬词腔常作同场齐唱，因有“满台腔”之称。例如：

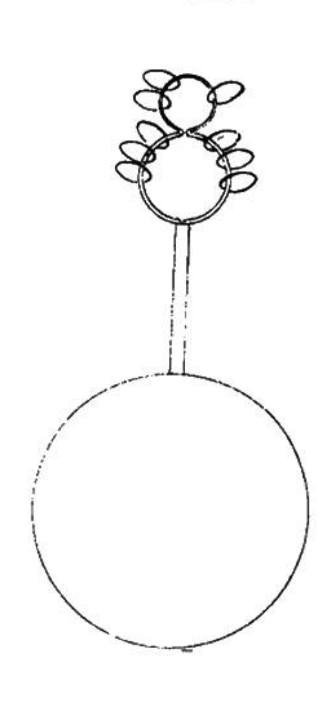
满 台 腔



童子戏唱腔句式多为七字句，少数也有十字连唱。语音取海州，沭阳一带方言，少

加韵白。其语音、调值如下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声	入　声
字　例	妈	麻	马	骂	抹
调　值	324	35	41	45	4



童子戏早期伴奏用狗皮鼓（见图），形如芭蕉叶，由大小三铁圈接成，小圈套有九个小铁环，大圈蒙狗皮，以竹签击皮鼓为伴奏。后加用苏锣、大钹和小锣。常用开台锣鼓有〔鲍老催〕、〔一盆火〕、〔鱼喷嘴〕、〔三戏牡丹〕等；引腔及过门锣鼓有〔十八锤〕、〔十二锤〕、〔十锤锣〕、〔七锤锣〕、〔三锤锣〕、〔悲调锣〕等。二十世纪三十年代增入文场，乐器有板三弦（4̣ — 1 — 5 定弦）、二胡（1—5 定弦），八十年代又增用高胡（2 — 6 定弦），有时也用唢呐帮腔，乐队随剧目增添而有所发展。器乐曲牌有〔转州城〕等。

转　州　城

1 = D $\frac{2}{4}$

中速

1̇·2̇ 3 5 | 6 1̇ 5 6·5 | 3235 6 1̇ 5 | 6·5 6 | 1̇ 1̇ 2̇ 2̇ |

3̇5̇3̇2̇ 1̇ | 6 1̇ 5 6·5 | 1̇2̇1̇6 5·6 | 3561̇ 5 | 6561̇ 5 1̇ |

3561̇ 5 3 | 23 1 2 3 | 5653 2·3 | 5653 2356 | 32 1 2 ‖

高淳阳腔目连戏音乐　高淳阳腔专演《目连救母》戏文，艺人常连称为《阳腔目连戏》。其唱腔含有多种腔调，有道士腔、弋阳腔、青阳腔、佛曲、说唱音乐及当地山歌等。有东西路之分，高淳目连戏属"嘈棰"东路腔。

唱腔音乐结构属曲牌联套体。在高淳阳腔目连戏现存一百一十一折（出）戏中，共用一百一十四支不同牌名的曲牌，南曲较多，北曲较少，另外还有一部分佛曲及民歌等。根据传统“声相邻可互接转”的习惯用法，曲牌大致可以分为七类。

〔新水令〕类：有〔寸寸好〕、〔三春锦〕等。如第二出《新年》，由三支〔新水令〕、三支〔清江引〕、两支〔降黄龙〕、两支〔皂角儿〕和〔尾声〕组成的套数。例如：

选自《新年》出傅罗卜唱段
（陈方正、邵时仁演唱）

【新水令】

サ 6 · 6 5 6 5 i 5 6 6 · 3 i 3 5 6 6 ·

少 年 养 正 是 修（呃）

2 · 6 i 5 6 · 5 3 – 6 6 5 · i 5 6 6 6

行，（呃） 论 修

5 6 i 6 5 35 3 – 6 53 5 6i 6 5 3 5 2 – 3 1 2 2161 1 – （下略）

行 善 为 根 本。

〔驻马厅〕类：包括〔得胜令〕、〔水仙子〕、〔雁儿落〕等。如第三出《出佛》由三支〔浪淘沙〕与三支〔驻马厅〕组成的套数。例如：

选自《出佛》释加迦牟尼唱段
（陈方正、邵时仁演唱）

【驻马厅】

サ 6 · 5 5 6 – 6 5 3 5 6 – 2 · 6 i 5 6 · 5 3 –（各）

妙 法 玄 精

5 53 5 i 6 5 1 3 1 2 · 1 –（各各） 5 6 6 · i 5 3 5 6 · 5 3 – （下略）

苦 海 茫 茫 在 世 传

〔红衲袄〕类：包括〔懒画眉〕、〔香罗带〕等。如第四出《斋僧》(即《三请道》)由二支〔寄生草〕、三支〔红衲袄〕、三支〔半天飞〕、三支〔锁南枝〕加〔尾声〕组成的套数。例如：

选自《斋僧》傅相唱段
（陈方正、邵时仁演唱）

【红衲袄】

サ 6 6 i 5 6 5 i 6 · i 5 6 – 3 6 · 5 3 5 6 –

天（呃） 生 下 （呃） 物 与

人，（各各）天生

转1=G（前6=后3）

下

（各各）

物与人，（下略）

〔驻云飞〕类：包括〔半天飞〕、〔马不行〕，此二曲均为〔驻云飞〕的变体，运用也较多。此外尚有〔皂角儿〕等。如第五十七出《化钗求子》，由〔驻云飞〕、〔念板〕、〔四朝元〕、〔诗求板〕及三支〔锁南枝〕组成套数。例如：

选自《化钗求子》陈金莲唱段
（陈方正、邵时仁演唱）

【驻云飞】

自古为（呃）人，

一年之计在于春。（下略）

〔锁南枝〕类：包括〔孝顺歌〕、〔耍孩儿〕、〔沽美酒〕、〔调笑令〕等。例如：

选自《斋僧》傅相唱段
（陈方正、邵时仁演唱）

【锁南枝】

转1=G（前6=后3）

（白）儒释道（唱）本一流，儒释

道本一流，名（呃）（呃衣）并

2/4 1 2· | 6 1 | 6 16 5 6 | 5 6 1 | 6 5 3 3 | 5 3 |（下略）
三光　诚　不　偶。

〔点绛唇〕类：包括〔混江龙〕、〔油葫芦〕、〔天下乐〕等，皆为北曲。如第十出《玉皇登殿》由〔点绛唇〕、〔桂枝香〕、〔三花子〕加〔尾声〕组成套数。例如：

选自《玉皇登殿》玉皇唱段
陈方正、邵时仁演唱

【点绛唇】

サ 6 · i 1 5 6 5 i 5 6 i 6 5 3 · 5 2 2 · 6 i 5
斗　转（呃）　云　霄，

6 · 5 3 － ⋮（急过场）⋮ 5 6 i 4 5 6 5 － 2 － |
银河　清浅，

（各各）⋮ i 5 6 5 3 2 · 6 i 5 6 · 5 3 － |（下略）
天　将　晓。

〔四朝元〕类：包括〔江头金桂〕、〔惜奴娇〕等，如第三十七出《忆子》，是由〔四朝元〕四支组成套数。例如：

选自《忆子》刘青提唱段
陈方正、邵时仁演唱

【四朝元】

サ 5 · 6 6 · i 6 i 5 － 3 － i 6 i 5 3 5 6 i 6 －
踌　睹　昔　日，

5 6 5 2 － 1 ⋮ i i · 6 · i 5 5 i i · i 6 i 5 6 －
听（呃）　旁　人（呃）

（各各）5 6 5 · 6 3 5 6 i 6 － 3 － | 2/4 i · 2 3 3 | i 6 i |
(帮)说　是　非，　(唱)遣　娇儿　往

5/4 6 5 6 · i 3 － | 2/4 0 i 3 5 | i 3 5 | 6 6 5 | 4/4 6 2 · 1 － |（下略）
外，　他那是　掩泪　含　悲。

因为高淳阳腔目连戏是一个古老的剧种，所以它的音乐特点也异常突出，主要的特

点有二：

1．滚调与滚白。除齐言诗体外，还有〔诗求板〕。〔诗求板〕运用很多，常用“叫板”开始引入，可散板亦可上板。如第二十六出《遣子经商》由〔一剪梅〕开场，接念四句诗，再接曲牌〔马不行〕（中插〔诗求板〕），又接曲牌〔黄莺儿〕（中插〔诗求板〕、〔念板〕），末接曲牌〔泣颜回〕（中插〔诗求板〕），在一套中三次插唱〔诗求板〕。〔诗求板〕是一种可以随着情绪及语音、语气的变化而自由抒发的一种散板，在推至高潮处即转入滚调，戏剧性很强。例如：

泣颜回·诗求板·滚调

（《遣子经商》傅罗卜〔小生〕刘青提〔正旦〕唱腔）

何玉林演唱
施文楠记谱

【泣颜回】（导板）

（生唱）一　拜　别　娘　亲，

（中慢板）

不由人　怎不　伤　悲。

你孩儿　无　兄　无　弟，娘　衰　老　无　人　侍　奉，心　中　有　意，愿　娘　亲，

口　里内　一　念　阿　弥，散　金　赀　普　济

i 6 5 4 | 4. 0 | i i i 6 | i 6 5 3 5 | i 6 5 3 | 2 4 |
那些僧尼，诵（啊）宝忏念阿弥。

3 i | 5 i 6 5 6 5 | 6 6 5 3 5 3 | 5 6 | 5 6 5 3 | 3 5 |
（帮）诵宝忏，念阿弥。

5 - | 3 2 i | i 6 | 0 i | i 6 i 6 | 6 i |
（旦唱）叮咛嘱咐我

6 6 i | 6 3 | i 6 6 | i 5 | 0 6 5 6 | i. 2 |
娇儿，放心去莫用思

7 6 | i 6 3 | 3 5 | 5 - | 2 5 3. | 2 i 6 i |
疑，斋僧道，广布

i - | 5 6 | 6 6 5 3 5 | 3 - | 2 5 3. | 2 i 6 i |
施依旧施为。心中忧

i - | 6 5 6. | 5 6 3 | 6 6 5 3 | 5 6. 5 | 3 6 |
虑，虑娇儿，

6. 5 3 | 2 - | i i | 5. 7 6 | 0 i | 5 i 6 5 |
程途远，早晚间

3 - | 6 - | 3 5 6 5 | 3 5 i 6 | 6. 5 3 3 | 2 - |
难调理。

【诗求板】（导板）

）0（ | サ 2 - - 5 3. i i i
（生白：一路上有义兄作伴。）（旦唱）（哀）（哀）益利

（挂板）

i 6 i 6 i 3 i 6 5 6 5 6 3 ⋮（挂板）3 3 i 3 2 i
我儿！小官人在家有

1 2·3 1·2 1 6·2 5 (0 冬 得儿 仓) ┆ 3 3· 3 3 1 3 6 3

我， 出外 托付与

1 6 · 1 5 6 5 3 2 - - ┆ 1 5 1 6 1 6 1 3 5 - 3 ┆

你， 必须要未晚先投宿，

2 5 3 3 1 6 1 6 · 3 1 6 6 · 3 3 2 - - |

鸡唱 早 看 天。

【滚调】闪板

2/4 0 3 2 1 | 6 1 1 0 | 0 6 1 6 | 5 1 3 | 0 3 2 3 | 2 1 3 0 |

逢桥 须仔细， 过渡 莫争先； 多少 冤枉事，

1 1 5 7 | 6 1 1 | 1 6 3 | 6 3 3 | 3 1 3 | 2 - | (匡 0) ‖

尽在路旁 边，益利 儿一路 上须当 仔细

2．高淳阳腔目连戏的帮腔形式多样，一般分为鼓手接唱和后台帮腔两种。鼓手接唱有两种方式，一是用于曲牌第一句散唱之后，在第二句上板处接唱；二是演员唱一句，鼓手接一句，类似轮唱的方式。后台帮唱运用得比较多，可以是全句帮腔，多用于曲牌的最后一句。曲首或曲牌中间，也常摘句帮腔，甚至接连几句帮腔都有。以帮句尾为最多，可帮末一字，也可帮句末一个词组。

高淳阳腔目连戏语言声调。因高淳地处江苏省西南端，沪宁铁路和江轮畅达后，高淳更显偏僻而渐呈封闭状态。阳腔目连戏代代相传，乡音未变，语音保留调类七种，与苏、锡、镇、扬多不相同。如下表：

调类	阴平	阳平	上声	阴去	阳去	阴入	阳入
字例	诗梯刚 方天听	时题田 房店壶	使体古 口海拐	试世替 盖卖乱	是士事 共帅蛋	识滴急 黑八塌	石食笛 烈叶白
调值	55	22	33	34	24	2	13

乐器与乐队。高淳阳腔目连戏原来主要乐器是大鼓大锣。大鼓原为寺庙大鼓，后改用大堂鼓，音浑厚，共鸣强；大锣状如开道锣，音低沉，又称沙锣，常用正副两面；大铙直径有三十三厘米以上；另有小锣、小钹、板鼓、云锣等。管乐有笛子及大唢呐。锣鼓经有〔慢过场〕、〔急过场〕、〔小出场〕、〔慢三锤〕、〔帽子头〕、〔双盖〕、〔绞丝〕、〔蓬头〕、〔滚锤〕等。目连戏锣鼓原很丰富，目前多失传，往往以京剧锣鼓代用。

表　　演

昆剧表演艺术初成于十六世纪明代中后期，继承了宋、元、明三代的南戏和元杂剧等古剧朴素的表演方法，并向其他同时期的南戏声腔剧种吸收，在长期实践中丰富、发展，逐步完备。从整体来看，昆剧表演艺术有五个组成部分和四项要素。

一、五个组成部分

（一）滑稽调笑。从先秦的优孟衣冠，到唐代参军戏、宋代杂剧，都以滑稽调笑为重要表现手段。宋末南戏出现了“丑”，滑稽调笑的职能由丑脚承担。昆剧与以上艺术形式一脉相承，继承并发展了丑的滑稽调笑的传统，甚至“无丑不成戏”。

昆剧丑脚人物的艺术形象，人异其面，各为典型。如《十五贯》中赌徒无赖娄阿鼠，《寻亲记》中直心快肠的茶博士，《艳云亭》中贫苦卜者诸葛暗，《渔家乐》中见危相助的万家春，《红梨记》中寻找自我价值的皂隶，《下山》中逃出佛门的小和尚，《幽闺记》中庸医误人的翁郎中，《鸾钗记》中智慧风趣的朱义等等，连《牡丹亭》这样严肃的剧目中，也不忘创造了癞头鼋这个小厮的天真形象。以难演著称的“五毒戏”（拟形蛤蟆、蜈蚣、蜘蛛、壁虎、蛇的五出累功戏），即由丑行应工。

在运用戏曲表演的夸张、变形等写意技法方面，昆剧丑行比其他生、旦、净、末行当有更多的自由。丑脚的动作必须收缩手脚身形。在一般情况下，双臂都收缩在肋侧，两腿常蹲（跍脚），显得灵活唧溜，风趣滑稽。丑行的语种比较复杂，吴地方言是使用最广的“便白”，有时操吴音中州韵，作“官白”。此外还可操多种方音。

（二）南戏以生活情趣见长的本色表演。明代前期及更早的南戏，文学风格比较质朴，所描绘的多为眼前即景，生活气息较浓。昆剧直接从南戏的基础上发展而成，还有不少折子保留了元、明南戏的朴实和本色，如《白兔记·养子》中的李三娘，主要表现了推磨和腹痛分娩等生活形态的行为。《荆钗记·见娘》的王母和李成，身段不多，全靠准确生动而又朴实无华的感情处理。

南戏重在唱，昆剧中的部分剧目也继承了这一特点，如《幽闺记·走雨、出关、驿会》、《荆钗记·赴试》这些动作性很强的戏，也都用大量的唱来表达。

（三）元杂剧粗犷豪爽，激越奔放的艺术风格。昆剧中保留了一些元杂剧剧目，如《单刀会·训子、刀会》、《不伏老·北诈》、《东窗事犯·扫秦》，以及元、明之际的《风云会·访

普》、《西游记·认子》等等，大多系由元、明之际和明代前期不知名作者整理，他们对元杂剧还相当熟悉，基本上保持元杂剧的艺术特点。这些剧目都是一人主唱，改动不多。所唱曲子大多是高亢激越的燕赵之声。

昆剧表演有依附于曲词的特点，白描的元杂剧曲词，决定了其表演的简朴风格。保留在昆剧中的元杂剧剧目，表演风格也有强劲疏阔、质朴粗豪的特点。

(四)演绎传奇文学的丰富内蕴。为了把传奇文学丰富的诗意内蕴，转化为可以使观众感知的外在形式，古代的昆剧演员在演唱曲词的同时，佐以连绵繁复的身段和手面(大动作称作身段，小动作称为手面)，以演绎曲词的不尽含意，引起丰富想象的视觉形象，这是昆剧身段手面的主要职能。

昆剧身段可以一式多用。譬如“落花”，《渔家乐·藏舟》的邬飞霞上场时用这身段，形容自己身世飘零，宛似落花无主。而《烂柯山·痴梦》的崔氏用这身段，却是表示敲门声不绝于耳。这些不同用法，其关键在于演员掌握不同感情的准确性，以及剧词提供的不同内容。

昆剧也可以用几个不同身段表现同一内容。如《荆钗记·见娘》中，王十朋念“中道两分离”时，左右双穿袖，分拂。王母是两食指先并拢后分开。李成则双内折袖，先并后分。

这部分表演形式，构成昆剧表演的主体。

(五)来自时剧，具有民间气息的表演。昆剧原系来自民间，发展成熟以后，还不断向当时其他地方剧种学习了一些剧目，这些剧目被统称作“时剧”，因而不同程度地带来了清新活泼的民间戏曲的表演。其途径有以下几种：

来自南戏的剧目。如《钗钏记·相约、讨钗》，剧中特别设计了芸香坐上椅子的动作，显示出她服侍人的丫头身份，不惯在人家堂上坐在客位的窘态，和坐上去以后的沾沾自喜，表演动作非常生活化，也很生动、很美，具有浓郁的民间气息。

《跃鲤记·芦林》源自弋阳腔的同名剧目，其中姜诗一角，脸上大白块，挂丑三胡子，蹲腿踮足，手拿白纸扇，腰间挂一只单照(古代人作眼镜之用)，丝绦上系一本书，表情冷漠，近视眼和书呆子式的人物，可恶又可怜，表现了民间文艺的率真和爱憎分明的特点。

《思凡》来自弦索调时剧。其剧词是直诉胸臆的民间俗曲风格，因而附着于剧词的表演也具有较浓的民间气息。

《打花鼓》、《小放牛》原是一些地方民间歌舞中的小“对子戏”，昆剧搬演此剧目时，也几乎是全盘照收的，这部分剧目的表演，最为接近生活原型。

昆剧表演虽系由以上五个组成部分所构成，各个组成部分也各有自身的艺术个性，但这不同成份并非杂陈并列，而是经过昆剧艺术家的改造，在异采纷呈的同时，又统一于昆剧艺术的风格之中。统一不同艺术个性的关键在于贯彻融入昆剧表演的四项要素。

二、四项要素

(一)曲学。昆剧艺术的基础是昆曲。昆曲将南朝至明代的声律学主要学术成果,吸收进自己的表现技法之中,形成自己的曲学。昆剧曲学有度曲(即歌唱)和律学两方面内容。度曲技法包括:1、念字。在歌唱和念白中,需要区分出汉字的四声、阴阳、尖团、清浊、四呼、五音,和唱出必要的反切。2、用气。即关于低音的底气处理,长腔的托音,散板曲的"卖头"、上声字的"偷气",去声字的虚实处理,笑声的鼓气技巧运用等等。3、腔格。即分别唱出带腔、撮腔、垫腔、叠腔、啜腔、揉腔、擞腔、豁腔、嚯腔、哼腔、拿腔、卖腔、橄榄腔、顿挫腔的特点,运用自如。4、念白。昆剧念白,多为文言,必须作好语气处理。同时,念白必须有音乐性的声调设计。因为念白与唱曲的调值不同,四声阴阳、清浊的配合十分复杂,必须掌握变音念法和节奏快慢、语种选择、定好调门笛色。

昆剧律学则包括宫调、套数、曲牌联缀、移宫换调、南北合套和联套等内容。

(二)身法。昆剧身段技法历来只存在于艺人传授之中,很少系统的经验总结。传为清代乾隆年间著名昆剧演员黄幡绰所作《梨园原》的表演经验中,有"身段八要"可资借鉴。高阳昆剧前辈艺术家王益友总结的九条,也有参考价值:站丁不站八,走圆不走直。子午阴阳势,五趾抓地擎。欲左先从右,视上先顾下。手眼身随步,肩肘腕一家。形断意不断,兼顾小与大。高吭身须缓,低吟腕宜活。通场三四环,临去意先夺。曲先手在后,余韵默然中。传神先蓄势,融会自贯通。

(三)神态。昆剧表演常被误解为仅是身段的繁复和优美,但其更主要的精髓却在于植根于角色体验和准确体现的人物神态个性化。如昆剧副行,其主要特征人称"冷水二面",但所扮各个具体人物,皆各有不同,这不同的最主要之点,就在于具有鲜明各异的个性神态。

(四)特技。昆剧表演艺术主要致力于刻画各具个性的人物,特技在其中所占比重并不大。《渔家乐·刺梁》中,邬飞霞用神针刺中梁冀后,梁冀先把右足踏上椅子,然后纵身窜过桌子,在桌前抢背倒地。同时邬飞霞以同样方法用左足踏上椅子也在桌上窜出,与翻至桌前的梁冀上下交叉穿过,名为"双窜桌"。武大郎一角在昆剧中是身材特矮的侏儒,就采用"矮子功"的特技:蹲着双腿,外面用特制的围裙罩起整个下身,即使从地上跳上椅子,也不露出蜷曲的双腿,此一特技全在腿功。其他如《十五贯·访鼠》中娄阿鼠运用的"仙人翻"、《蝴蝶梦·脱壳》中庄子化身而去的"金蝉脱壳"等等。

昆剧原来没有后来意义的武戏,剧中人需要表现其武功时,则以云手、踢脚、托天、戟指等动作加以变化,借鉴古代武舞配入唱词,即所谓载歌载舞。项羽为叱咤腾挪,铁勒奴为挥舞踢蹬,燕青则轻捷旋跃,探子则舞旗翻滚等等。

本省地方戏的表演艺术,基本上因地区和剧种源流而异:

一、苏南地方戏,主要是锡剧、苏剧,以及后来的丹剧。

锡剧源自常锡滩簧,其表演方法经过农村乡土演唱的朴素形态,进而吸收和借鉴京

剧，改造了乡土式的朴素表演，运用水袖，登上高底靴，武将穿靠，不时出现拂袖、背躬、叫头、圆场、云步、吹须、瞪眼等简单的表演程式。甚至还有吊毛、抢背和简单的武打套子，成了基本完备的地方戏剧种。中华人民共和国建立后，锡剧转而向昆剧学习，其表演风格增加了纤丽的一面。

苏滩经过近二百年坐唱阶段，于四十多年前走上舞台。中华人民共和国成立后，本省苏剧的主要演员来自“女子苏滩”，故也主要以女性为主角，表现儿女情长的剧目居多。

丹剧系于本世纪五十年代末期，在丹阳民间曲艺“啷当调”基础上发展而成的新剧种，表演方法来自兄弟剧种和话剧、电影。其地方音复杂多变，适用范围极小。为了使更多观众能够听懂，他们参照了普通话语音，但至今尚未有划一的规范。由于剧种初创，尚未解决男女分腔问题，常选用女小生。因此，其表演风格又多接近于女子越剧。至今尚未形成自己的脚色行当和表演特色。

二、源于花鼓、香火戏的苏北剧种。

（一）扬剧早期有花鼓戏形式，其表演多为人们日常生活动作提炼而成的戏曲程式和舞蹈，同时又融合了从古代“傩戏”发展来的专工念、唱、表的“文香火”与擅长流星、飞叉、上刀山等技能的“武香火”。扬州清曲细腻绵柔的演唱曲词和技法，也为扬剧所吸收。“花鼓戏”、“香火戏”、“清曲”三者的结合，产生了扬剧的表演形式。

（二）淮剧也是从淮阴和盐城地区的“香火戏”发展而来，六、七人在门板搭的台上就可演唱。演员不够时，不重要的角色就用小凳代替，由伴奏者代为应对。其后徽剧艺人加入香火戏队伍，将徽剧比较完备的表演方法引用过来，有了所谓“一引二白、三笑四哭，规模格局”的表演程式和戏曲规范。淮剧在国内革命战争年代即具有擅演现代戏的传统，数十年来积累了比较丰富的现代戏表演经验。

三、徐淮地区的淮海戏、柳琴戏。

（一）淮海戏来源于一至二人说、唱民间故事的“打门头词”。其表演艺术的主要特点是脱胎于农村生活，如“鸡刨塘”、“猪掉腰”等。旦脚表演原来不用水袖，而持扇和毛巾，与民间舞蹈关系密切。生行动作明快，偏于刚劲，与苏南戏曲的柔婉风格迥异。

由于部分淮海戏艺人曾拜京剧艺人为师，少数人还曾搭徽班演出，于是京、徽剧脸谱化妆及部分武戏也传入淮海戏，产生了净脚和武生。其风格较京剧粗疏，不为程式所拘。

（二）柳琴戏，又称“拉魂腔”，同为民间小调发展而成。早期剧目如《走娘家》、《懒老婆》等都来自农村生活，以丑、旦二行的玩笑戏为特色。

柳琴戏要求演员能胜任各种行当脚色，典型例子为“七装”，演夏三（丑扮）接四妹（旦扮）回娘家探母病故事，丑脚一人要扮演夏三、公公、婆婆、母亲、嫂嫂等五个角色，加上四妹兼演小姑，共七装。故柳琴戏中有“生、丑、俊、旦、花白脸，老小正生一脚踢”的说法。早期柳琴戏有一生一旦对歌对舞，称作“压花场”的表演形式，其后的小生、小旦必须有此基

本功。

四、童子戏，古傩的一个分支，现流行于连云港地区，保持了乡野粗犷的特色。

原来的“童子”，专以“驱鬼逐疫”，“消灾降福”为业。

建国后，部分“童子”去除了迷信因素，发展为戏曲艺术。因其自身没有戏曲的历史积累，其表演方法基本都是吸收本地区兄弟剧种，艺人基本功差，表演较其他剧种简朴。

南通地区的通剧来源于当地的“僮子串”，与连云港童子戏同源。其表演仅是将唱本进行大致分工，上台走唱，表演有很大的随意性。演唱时无动作，锣鼓伴奏时作简单身段，男女同腔同弦。

五、滑稽戏，专演喜剧、讽刺剧和闹剧，来源于文明戏和独脚戏，广采江南地区兄弟剧种的常用曲调，不拘一格，其表演艺术的主要任务在于制造笑料。

滑稽戏的表演手段主要是语言，表情则是语言的衬托。其表情以“冷面滑稽为”为努力目标，亦称“阴噱”，造成“冷”、“热”对比。利用南腔北调不同方音造成的喜剧效果，也是滑稽戏的重要表演手段。常用的方言有宁波话、绍兴话、杭州话、上海话、崇明话、浦东话、苏州话、无锡话、常州话、苏北话、山东话、广东话等等，夸张其语言、语气和语调的特点，或制造不同方言之间的纠缠和误会。

滑稽戏的语言和动作都经过夸张处理，一些著名演员常以貌似痴骙，表情木然，然而内藏机趣来赢得观众笑乐。

徽剧表演艺术源于清代中叶扬州徽剧，早期受昆剧影响，亦重唱工。至清代后期，京剧兴盛，本省徽剧局处于长江以北里下河地区广大农村，转以武艺硬工见长，当年王鸿寿即以“趟马为独一之拿手，无论何戏，必趟马数次”(《菊部丛刊》)。徽班武戏有时真刀真枪，以惊险为号召。许多剧目都有绝活，如《保安州》之欧阳德“飞身上高台”；《三盗九龙杯》之杨香武“上栏杆”；《红桃山》之张月娥扎靠踩跻，上三张桌子拿大顶，“小翻提”下接“四门筋斗”等等。这样的风格也影响到文戏，文戏武唱。有些文戏也安排了高难身段，如《雪拥蓝关》、《火烧绵山》等等。

本省京剧，至抗日战争前后，里下河地区乃至苏、锡、常的水路班子，因受徽剧影响，保留了武戏见长、文戏武唱的特色。建国后，徽剧影响渐弱，全省各地京剧兼收南、北各流派风格，以《红娘》、《李慧娘》为代表。

脚色行当体制与沿革

昆剧脚色行当体制与沿革　昆剧直接继承了南戏的脚色行当体制，也兼收北杂剧之长。明人徐渭《南词叙录》载当时南戏脚色分为七行：生、旦、外、贴、丑、净、末。《永乐大

典戏文三种》中脚色行当大体与之相侔，产生于元末明初的《琵琶记》，则与之全同，可见这是南戏行当体制之定法。元刊本《古今杂剧》中的脚色行当则有：正末、外末、小末、正旦、外旦、小旦、老旦、外、净、外净、杂（包括孛老、邦老、卜儿、倈儿、驾、孤）等十一行（有将杂另列，称作十行者）。昆剧早期之作《浣纱记》中脚色行当，则于南戏的七行之外，借鉴了元杂剧的小末、小旦等设置法，更增设小生、小旦、小末、小外、小净五行，共十二行，反映了昆剧初创时期的脚色分行法。至明末昆剧盛期，明刊本《墨憨斋定本传奇》中，将原以“贴”扮老年妇女改为“老旦”，亦系吸收了元杂剧之分行法。其他脚色行当基本同于昆剧初创时期。由于“老旦”行出现在昆剧中，其脚色体制已形成后来李斗《扬州画舫录》中所指“江湖十二脚色”的格局。清康熙时，孔尚任《桃花扇》的脚色，较前两种昆剧本多出“副净”，少了小净、小末、小外和贴四行，共十一门脚色。孔尚任原不深谙昆剧，《桃》剧之编撰，曾得到业余曲家之助，可见其脚色行当亦必经过认真研讨，此种分法，当具有代表性。洪升《长生殿》的分行，基本同于《桃花扇》，只是《桃花扇》中有“小旦”，于《长生殿》中称“贴”，亦可见此二名称当时可通用。《长生殿》第三十四出出现“中净”名称，出现八次，旋又将同一脚色（宫娥）称作“副净”，出现二次，仍是指同一脚色，故亦证明此二者当时可通用。昆剧至此时期，脚色行当还基本保持了“江湖十二脚色”的体制。

乾隆时期，昆剧折子戏最盛，表演艺术有了进一步提高，为刻画人物而设的脚色行当体制，也有了新的突破。如《扬州画舫录》和《审音鉴古录》二书中，“小生”行里说明有“巾戏”，这为后来的“巾生”行命名作了准备；同时，生行中出现“正生”和“纱帽生”，为后来的“冠生”作了准备。旦行中出现了“正旦”、“作旦”、“武小旦”、“闺门旦”，还出现了后来属于“刺杀旦”行当表演的“三杀三刺”名称（指《义侠记・杀嫂》、《翠屏山・杀山》、《水浒记・杀惜》和《渔家乐・刺梁》、《一捧雪・刺汤》、《铁冠图・刺虎》）。在净行中出现了“白面”和“红、黑面”名称。“白面”一行，系昆剧富有特色的创造。同时，从“大面、二面、三面”中，产生了沿用至今的中国戏曲花脸系列概念。其间出现的“二面”，将古剧“副净”，衍变为介乎白面和丑行之间的一种新行当，常扮演反面的官员、文人和行为惫赖的妇人之类脚色，起到净、丑二行皆所不能的作用，丰富了人物类型。此时的丑行又称“三面”或“小面”，这也是现存的“花脸系列”的内容之一。

嘉、道间，昆剧脚色行当，将原有的“江湖十二脚色”，与后来出现更细的分工相结合，在“生、旦、净、末、丑”五大行当之下，又细分二十小行，称作“二十个家门”。另有一个杂应各种群众角色的“杂”行，通常不计为家门。

一、生　昆剧的生行主要扮演青年男子，故也称小生。生行中根据扮演不同类型角色的需要，又分为冠生、巾生、鞋皮生、雉尾生。

冠生，亦称官生，有大小之别。

1、大冠生：其表演特点是气宇轩昂，舒展恢宏，嗓音除表示其小生行当的小嗓外，多用

厚重的膛音，较巾生为阔，故帝王、高官皆以大冠生应工。如《长生殿》的唐明皇，《铁冠图》的崇祯帝，《彩毫记》的李太白，《千忠戮》的建文帝等。

大冠生所扮角色多数并非青年，以上列举的角色全部戴有不同的胡子。

2、小冠生：其表演也具备气宇轩昂，舒展恢宏的特点，但幅度较前者为小。小嗓的运用又较大冠生为多，所扮角色大多是年轻为官者，是介于巾生与大冠生之间的一个家门。如《荆钗记》之王十朋，《白罗衫》之徐继祖，《金雀记》之潘岳等。

大、小冠生系根据角色需要而定，有的原为小冠生，但后来剧情需要他更成熟，或官阶更高，气度也更加恢宏，于是就从小冠生改为大冠生。如《琵琶记》之蔡伯喈，前半部特点是儿女情长，且又年纪较轻，故以小冠生应工。到后半部，从《赏秋》开始，强调他性格上成熟的一面，故改作大冠生家门应工。

3、巾生：多系年轻的风流书生，一般尚未求到功名，而且往往是爱情故事的主角，因此类角色多戴方巾或必正巾，故得名。巾生的主要剧目有所谓"风、花、雪、月"和"琴、棋、书、画"的说法。前者指《风筝误》之韩琦仲，《花魁记》之秦钟，《一捧雪》之莫昊（莫昊应由小冠生应工，但昆班习惯以之列入其中），《拜月亭》之蒋世隆；后者指《玉簪记·琴挑》之潘必正，《南西厢·着棋》之张君瑞，《红梨记·拆书》之于叔夜，《牡丹亭·拾画》之柳梦梅。

4、鞋皮生：又名穷生，专门扮演穷困的年轻书生。因此家门规定镶鞋后跟必须踢着趿在脚上，故得名。因为昆剧中的穷生到剧的末尾往往要否极泰来而获富贵，故其表演特点是脚下虽然拖鞋皮，困顿落拓，而上身却要两臂平端，不失儒者风度，或大家风范，其主要剧目有：《金不换·守岁》、《彩楼记·拾柴泼粥》、《绣襦记·卖兴、当巾》等。

5、雉尾生：指头戴紫金冠，加插两根雉尾的小生。雉尾生又称"翎子生"。凡戴雉尾者，大抵都与武事有关。如《凤凰山》之韩俊是一将官，《连环记》之吕布是一猛将，《西川图》之周瑜是一元帅，《白兔记》之咬脐郎是将门之子。也有雉尾生应工的角色不插雉尾。

二、旦　昆剧旦行有"老、正、作，四、五、六"之说，即老旦、正旦、作旦、四旦、五旦、六旦。但实践中还有一个贴旦，共为七个家门。

6、老旦：扮演老年妇女，也兼演太监之类丧失男性特征的男子。老年妇女如《水浒记》之阎母，《红梨记》之花婆，《钗钏记》之皇甫老夫人等。老旦所扮太监有《双官诰》之大太监，《铁冠图》之王承恩等。

7、正旦：扮演已婚或中年妇女，重唱工，要求嗓音宽阔，刚劲，有如净行，此特点为其他旦行所无，故人称正旦为"雌大花脸"。正旦角色多以悲怆凄恻的表演为主，其衣着多为素色黑褶子。常演的角色为《琵琶记》之赵五娘，《慈悲愿》之殷氏，《双珠记》之郭氏等。但亦有例外，如《风筝误》之柳夫人，即穿红蟒加云肩，或着团花帔。

8、作旦：主要扮演男性童子和未成年的少年，也常扮演青少年女性角色，前者如《寻亲记·送学、跌包》之周瑞隆，《慈悲愿·胖姑》之庆旺儿，《鸾钗记·探监》之刘廷珍等。后者

如《鸣凤记·辞阁》之赛琼。《浣纱记·回营》之春鸿,《双红记·青门》之红绡等。

但是作旦也有例外扮演成年男子和中年妇人的。前者如《邯郸梦》之韩湘子,《千金记》之刘邦等。后者如《金印记》之秦嫂,《永团圆》之喜娘等。

9、四旦:传统昆剧没有武旦,却有刺杀旦,需要武功技巧的戏,即由刺杀旦承担。刺杀旦简称"刺旦"、"刺"与"四"字音相近,故又称"四旦"。《西游记·借扇》之铁扇公主,昆剧即由四旦应工。四旦的主要剧目有"三刺三杀"。三刺即《渔家乐·刺梁》、《铁冠图·刺虎》、《一捧雪、刺汤》。三杀为《翠屏山·杀山》、《水浒记·杀惜》、《义侠记·杀嫂》。

10、五旦:此为昆剧旦行中角色最多的家门,所扮者基本上都是年已及笄的青年女子,而且多半是窈窕淑女、大家闺秀。因这类角色都身在深闺,故又称"闺门旦"。如《牡丹亭》之杜丽娘,《南西厢》之崔莺莺等。还有些流落风尘的正派女子,也由五旦扮演。如《绣襦记》之李亚仙、《占花魁》之花魁女、《四弦秋·送客》之花绣红等。还有少数侠义少女,也由五旦扮演,如《双红记》之红线女等。

11、六旦:通常扮演年轻活泼,身份较五旦为低的青年女子,如《南西厢》之红娘,《衣珠记》之荷珠,《绣襦记》之银筝,《牡丹亭》之春香等。

12、贴旦:主要旦脚之外,又有一旦,故名。有时也省写作"占"字。所扮多村姑贫女,丫环侍妾,如《钗钏记》之芸香。但也不乏夫人小姐,千金淑女。如《彩楼记》之刘千金,《浣纱记》早期演法的勾践夫人(后改为老旦)等。实践中贴旦有时与六旦相通用,但贴旦适应面广,六旦不能替代贴旦。

三、净　净分大面与白面,此外还有由白面行中析出的邋遢白面,其表演要求与净行有所不同,但昆剧行中习惯,也归于其后。

13、大面:昆剧大面脸谱以红、黑二色为主,故有"七红、八黑、三和尚"之说。这十八个大面角色,代表了昆剧经常演出的十八部大面戏。

"七红"是七个红色大面角色:关羽(《单刀会》)、赵匡胤(《风云会》)、火德星君(《九莲灯》)、昆仑奴(《双红记》)、炳(一作弼)灵公(《一种情》)、屠岸贾(《八义记》)、回回(《慈悲愿》)。

"八黑"是八个黑色大面角色:项羽(《千金记》)、钟馗(《天下乐》)、张飞(《西川图》)、周仓(《单刀会》)、李逵(杂剧《磨斧》)、铁勒奴(《宵光剑》)、阎王(《人兽关》)、尉迟恭(《慈悲愿》)。

"三和尚"是大面扮的三个和尚角色:惠明(《西厢记》),杨五郎(《昊天塔》),达摩老祖(《祝发记》)。

14、白面:大多扮演反面人物,除眼纹外,全脸皆涂以白粉。通常又分成①相貂白面,如《鸣凤记》之严嵩,《连环计》之董卓,《荆钗记》之万俟卨等。②褶子白面,如《鲛绡记》之刘君玉,《永团圆》之江纳等。③短衫白面,如《琵琶记》之大骗,《寻亲记·后金山》之张敏(此角

在《遣青、府场、茶访》等折中为褶子白面）等。

白面有时也扮正面人物，或无所谓好坏的角色，前者如《渔家乐》之邬老老，《白兔记》之窦公等，后者如《雁翎记》之豆腐店主，《精忠记》中大报子，《十五贯》之尤葫芦等。

白面有时也扮女角，如《狮吼记》之县太太，《金锁记》之女禁子等。

15、邋遢白面：除面涂白粉以外，在眼角、鼻窝等处，加上一些黑纹，故名。所扮者大多是下三流角色，又近于插科打诨式的人物，如《绣襦记》之扬州阿二，《鸣凤记》之驿子，《白兔记》之庙官等。也有少数身份富贵的反面人物，至清末尚以邋遢白面应工，如《荆钗记》之孙汝权，《呆中福》之陈实等，后已改为二面。

四、末　末行扮演中年以上男子，多数挂须。又细分为老生、末、老外。

16、老生：所扮角色主要是正面人物的中年男子，所戴胡须是从黑三到花三。如《鸣凤记》之杨继盛，《牧羊记》之苏武，《牡丹亭》之陈最良等。也有一些不戴胡须的老生。如《醉菩提》之道济，《宵光剑》之卫青，《还带记》之裴度等。也有少数老生戴黑满或白满的，前者如《风云会》之石守信，后者如《长生殿》之李龟年，《琵琶记》之张广才。

昆剧老生不分文武，有些在京剧中以武生和武老生应行的剧目，在昆剧中也由老生应行。前者如《宝剑记》之林冲（原挂须，现多不挂），后者如《麒麟阁》之秦琼，《铁冠图》之周遇吉等。

昆剧老生在少数剧目中亦有称作"正生"者，如《长生殿・酒楼》之郭子仪。但同一角色在《满床笏》中，又称老生。

17、末：副末，简称末。一般扮演比同一剧中老生（正末）作用较小的中年男子，如《浣纱记》中，越王由老生扮演，文种就由末扮。《满床笏》中，主角郭子仪由老生扮，唐明皇即由末扮。有时亦有例外，如《渔家乐》之简人同，即由末扮，该剧并无老生的重头戏。

末脚所戴胡须也是从黑三到白满，与老生同。

传统昆剧演出整部传奇之首出，皆为"副末开场"，即由副末出场用词曲或骈文的形式，念诵一遍，简介全剧内容，已成定例。

18、老外：简称外。所扮角色多半是年老持重者，其扮演对象颇广，上至朝廷重臣，如《浣纱记》之相国伍子胥，《千金记》之丞相萧何，《寻亲记》之开封府尹范仲淹。下至仆役方外，如《烂柯山》之院子，《翡翠园》之家丁，《西厢记》之法本长老。所戴髯口以黑满、白满为主，法本则戴白二字。

五、丑　昆剧丑行又分为副和丑两个家门。其区别是副的面部白块画过两边眼梢，而丑只画到眼的中部，副常穿褶子、官衣、袍，而丑多穿短衣。

19、副：又称"二面"，系从丑（三面）行中发展而来。昆剧以前的南戏和元杂剧都没有这样的行当。由于"副"行的出现，昆剧把丑行的表演范围，扩大到上层社会的衣冠缙绅之中。所扮演者大多是不正派的文人、奸臣、刁吏、恶讼师、帮闲篾片之类人物，这些角色的共同

特点是奸刁刻毒，表里不一，表演上多强调其冷的一面，称之为“冷水二面”。如《鸣凤记》之赵文华，《翠屏山》之海阇黎，《鲛绡记》之贾主文等。副角还有一种“油二面”，主要扮演滑稽角色，如《拜月记・请医》之翁郎中，《南西厢・游殿》之法聪等。有时还可扮演中老年妇人，如《琵琶记》之蔡母，表现其性格顽劣的一面，《白兔记》中的恶嫂，表现其刁恶的个性，《金印记》之秦嫂，表现其悖谬的面目等。

20、丑：因其面部白块较副为小，也称“小花脸”，因其排列于二面之后，也称“三花脸”。所扮大多是社会地位较低或滑稽可爱的角色。如《寻亲记》之茶博士，《渔家乐》之万家春，《洛阳桥》之夏得海等。丑行和二面一样，也可扮演妇女，如《风筝误》之年轻的千金詹爱娟，表现其令人捧腹的粗俗之态。《荆钗记》之张姑母，表现其滑稽可笑的一面。丑脚也扮演反面人物，如《十五贯》之娄阿鼠，《琵琶记》之小骗等。

昆剧丑脚不分文武，有时扮演武功繁重的身段戏，如《连环记・问探》的探子，《雁翎甲・盗甲》之时迁等。

六、杂　是指各种剧中没有名姓的群众角色，如车夫、船夫、伞夫、衙役、太监、宫女、龙套等。

传统昆剧职业班社，一般只需十八个演员，俗称“十八顶网巾”。只有极少数大班社有二十七名演员。一般班社只要十个家门齐全，就可演出，其他角色可以由家门接近的演员来替代，这十个基本家门被称为“十大庭柱”，他们是：净、冠生、巾生、老生、末、正旦、五旦、六旦、副、丑。其中最能决定演出质量的是：净、老生、冠生、正旦四个家门。

锡剧脚色行当体制与沿革　锡剧脚色行当分几个发展阶段。对子戏阶段，男角称“上手”（或称“左口”），女角称“下手”（或称“右口”）。到小同场戏阶段，脚色增多，分：“四庭柱”——小生、老生、滑稽（丑）、老旦及“一正梁”——花旦，共五行。到大同场戏阶段，各行根据不同脚色，又分成各种小行。

小生：分风雅小生、文武小生、反派小生（亦称“滑稽”小生）。

风雅小生扮演各类青年书生，重唱工。如《珍珠塔》中方卿，《双珠凤》中文必正等。

文武小生扮演各类青年武将，文能唱、武能打。如《三请樊梨花》中薛丁山，《五虎平西》中狄青等。

反派小生扮演各类纨袴子弟，唱腔多为大段〔中急板〕。如《何文秀》中张堂，《林子文》中毛七等。

老生：分家庭老生、文武老生、奸雄老生。

家庭老生扮演员外、官员一类角色，重唱工。如《珍珠塔》中陈培德，《双珠凤》中霍天荣等。

文武老生扮演各类将帅，亦要能唱能打。如《换刀杀妻》中李广，《三请樊梨花》中薛仁贵等。

奸雄老生　扮演各类阴险奸诈的官员，唱念都用虎音。如《五虎平西》中庞吉，《玲珑女》中严嵩等。

滑稽：分潮流滑稽、呆派滑稽（亦称“冷面滑稽”）。

潮流滑稽扮演各类诙谐风趣人物，善于演唱当时当地新闻。如《盘陀山烧香》中单宝林，《林子文》中王百晓等。

呆派滑稽扮演各类呆傻、憨厚人物，善以“阴噱”取胜。如《双珠凤》中来富，《呆大富贵》中呆大等。

老旦：分家庭老旦、彩旦。

家庭老旦扮演各类心地善良的老年妇女，重唱工。如《珍珠塔》中方杨氏，《双珠凤》中霍夫人等。

彩旦扮演正直泼辣或虚情假意的中老年妇女，表演上能唱能做，动作灵活。如《何文秀》中杨妈妈，《珍珠塔》中方朵花等。

花旦，分青衣悲旦、文武花旦、闺阁花旦、风骚花旦、小旦。

青衣悲旦扮演各类端庄稳重的贤妻良母，重唱工。如《铡美案》中秦香莲，《双金花》中蔡金莲等。

文武花旦扮演各类青年女将帅，要文能唱、武能打。如《三请樊梨花》中樊梨花，《五虎平西》中双阳公主等。

闺阁花旦扮演各类官家千金或名门闺秀，唱段较为细腻、文静。如《西厢记》中崔莺莺，《双珠凤》中霍定金等。

风骚花旦扮演各类风流妇女，唱做都较为放荡。如《双珠凤》中文二奶奶，《天雨花》中辛含春等。

小旦扮演各类美丽窈窕的少女或聪明伶俐的丫环，唱做都较为活泼。如《玲珑女》中李翠英，《双珠凤》中秋华等。

扬剧脚色行当体制与沿革　扬剧属地方小戏。其源流之一的花鼓戏（小开口），最初只有两个脚色（一小面即丑，一包头即旦）对歌对舞，故俗称“打对子”，又名“踩双”。之后发展为“三小”，即出现了小生的行当。但在花鼓戏中，丑一直居于主导地位。当时花鼓戏大多在广场演出，开锣均由丑带领小旦跑台子，招徕观众，并在戏中不断地用丑插科打诨。久而久之，丑脚艺术便获得了发展。与香火戏（又名维扬大班，大开口）在上海合流后，深受京剧影响，遂也具有生、旦、净、丑各个行当。

生：分小生、老生、武生。

小生扮演男性青、少年，以文为主，能演多种人物。像《二度梅》中的落魄书生梅良玉，《白蛇传》中的小商人许仙，《恩仇记》中的年轻官员施子章等。唱腔简朴柔和，动作儒雅、秀逸。此外还有扮演儿童的，如《江流认母》中的江流，通常称娃娃生，亦属小生行。

老生主要扮演中年以上的男性，一般都具有正直刚毅的性格。中年多戴青髯口，老年戴髎、白髯口。像《碧血扬州》的李庭芝，《义民册》的书吏秦积安，《秦香莲》的丞相王延龄，现代戏《白毛女》的杨白劳等。重唱功，念韵白，有的兼用扬州官话，唱腔柔和，老年人的唱腔有苍老特点，表演讲究庄重、深沉。

武生扮演擅长武艺的青年人。重武功、兼重唱功，如《武松杀嫂》的武松。

旦：分小旦、正旦、彩旦、老旦、武旦。

小旦扮演青、少年女子，人物繁多，如《算命》中天真活泼的曾姑娘，《陈英卖水》的闺阁小姐刘兰英，《恩仇记》中机智刚强的菊香，《百花赠剑》中英武威风的百花公主。这类人物的唱腔，温柔缠绵、秀丽灵巧，有的重做功，如《百花赠剑》的百花公主。

正旦扮演中年妇女的贤妻良母、贞妇烈女、贵妇人等。念韵白，以唱功为主，表演淳朴细腻，娴静庄重。如《鸿雁传书》的王宝钏，《断桥》的白素贞，《碧血扬州》的李庭芝夫人等。

彩旦又分两支，一是扮演滑稽或奸刁的妇女，兼属丑行。化妆和表演要求夸张，浓装艳抹，行为乖张，如《武松杀嫂》的王婆等。另一种是心直口快、善良、性格爽朗的妇女，如《三搜店》的王快嘴，俊扮，重念白，用扬州方言，通过爽脆的白口表现人物性格，少唱。

老旦扮演老年妇女，重唱功，要求苍劲浑厚，但不失女性特征。如《百岁挂帅》的佘太君，《断太后》的李后等。

武旦扮演擅长武艺的女性。也分两支，一支是武旦，身手矫健，英勇善战，如《上金山》的白素贞、小青，《百岁挂帅》的杨七娘等。另一支是刀马旦，穿长靠，重身段工架，以气度神情取胜。如穆桂英、樊梨花等。这两支均兼重唱功，唱腔刚劲挺拔，内含柔婉妩媚。

净：扮演气质豪迈的人物。如《秦香莲》、《断太后》、《包公自责》中的包拯。扬剧多由老生兼演，行腔刚直，风格浑厚，表现上动作大，有气势。

丑：扮演角色范围较广，大致分为文丑和武丑两大支。

文丑如《恩仇记》中纨袴子弟邓炳如，《审土地》的李古凡，他们的特点是丑演俊扮，而《僧尼下山》、《放许仙》中的小和尚是念韵白，重工架，从头到尾唱做并重，主动不主静。与此相反，在《瞎子算命》中的王瞎子又全部讲扬州话，唱腔诙谐，鲜明生动，富有生活气息，主静不主动，自始至终坐在一张椅子上表演。

武丑扮演擅长武艺、敏捷机警、语言幽默的人物。着重翻跳跌扑，动作矫健有力，念白清晰，边做边唱。如《挡马》中的焦光普等。

淮剧脚色行当体制与沿革　早期的“三可子”，只有小生、小旦、小丑三个行当。后来受徽剧、京剧影响，才逐渐有所发展，有“大二三花脸，老少父母旦”之说。但也并非全部严格分行。如小生演员，也能唱老生、丑行。花旦演员，也能唱青衣、武旦。很多演员都是一专多能，文武双全。少数全能的演员，能担任淮剧所有行当的脚色。

“大二三花脸”即大花脸、二花脸、三花脸。

大花脸一般都扮演较有身份的帝王将相角色。有以唱为主的，如《鞭断人》的尉迟恭。有以做为主的，如《封神榜》的纣王。还有一种专演白脸的奸臣，如《雁门关》的潘洪，《打严嵩》的严嵩等，此类角色阴险狡诈，狠毒奸恶，多以说白取胜，淮剧界称之为"粉脸"。

二花脸一般都是扮演较有武功的人物，如《汴梁图》的郭燕威等，身份较高，穿靠披甲，偏重刀枪"把子"，属"油二花脸"。《嘉兴府》的马快等地位较低，箭衣短打，长于跌滚翻打，为"摔打二花脸"。还有一种擅演"跳判"的花脸，如《探阴山》的判官等，被称为"做子花脸"。

三花脸亦称小花脸，即小丑。文的如《活捉》的张文远，要求口齿清楚，诙谐幽默。武的如《盗杯》的杨香武，讲究身手矫健，灵活自如。也有些"彩旦"角色，如《金钗记》的老王婆，也归三花脸行扮演。

老少父母旦指的是老生、老旦、小生、小旦四个行当。

老生，凡年长的男性角色都包括在内。有以唱取胜的，如《白虎堂》的杨延昭。有以做为主的，如《扫松下书》的张广才。还有以身份区分的，如《小琵琶》的蔡崇监，被称为"贫苦老生"。《琵琶寿》的王廷玉，则称为"袍带老生"。还有需要具备基本武功技巧的一类角色。如《开封告状》中身份较低的田忠，称为"摔掼老生"。《双龙会》中地位较高的杨继业则称为"文武老生"。另外，《赞貂》的关羽，《秦香莲》的包拯等开红、黑脸谱的角色，在淮剧中，一般也都由老生应行。

老旦，凡年长的女性角色，全归老旦行当。偏重于唱的，如《探寒窑》的王母。较重于做的，如《清风亭》的贺氏等。

小生则扮演年轻的男性角色。包括文弱儒雅的文小生，如《郑巧姣》的桂中必等。武小生，如《白蛇传》的鹤童等。文武兼备的"文武小生"，如《牙痕记》的王金龙等。淮剧中有许多家境贫困、命运坎坷的小生角色，如《珍珠塔》的方卿，《合同记》的王清明等，往往都是肩背包袱，远路投亲，俗称"夙(读若"怪"，意即肩背)包生"，这类角色一般都以大段唱词见长。还有一种小生角色，风流潇洒，谈情说爱，如《访友》的梁山伯，《罗英访贤》的罗英等，表演时较为轻松活泼。为与其他较严肃的角色相区别，化妆时在额间多抹一滴红油彩，俗称"一滴油生"。

小旦，凡年轻的女性角色，均归小旦应工。其中有比较庄重的"青衣"，如《探寒窑》的王宝钏，《孝灯记》的王月英等。有比较活泼的"花旦"，如《汗衫记》的马姣鸾，《分裙记》的梁赛金等。还有较重于武打的"武旦"，如《打焦赞》的杨排风等。

淮海戏脚色行当体制　淮海戏脚色行当分旦脚、生脚、丑脚、花脸四行。各行又分不同的小行和戏路。

旦脚：分正旦、小旦、彩旦、老旦。

正旦又称青衣旦，多扮演善良贤慧的中年妇女。表演端庄、稳重，手持绢帕、黑扇，指法多为"喜鹊口"，重唱工。如《四告》中皮秀英，《孝灯记》中卢凤英等，一场戏竟达几百余句

唱词。

小旦中有娃娃旦、武小旦、闺门旦、鞋底旦、耍笑旦、风流旦之分。扮演角色较广，有妙龄少女，如《分裙记》的苏凤英。有英武女将，如《北平关》的薛金莲。有活泼的仙姑，如《打干柴》的张四姐等。这类脚色要求能文能武，能唱能做，大方、洒脱、欢快、活泼。手耍彩色扇、帕，幅度小，速度快，可变形拟物，可展现环境，可传情递话，可借形示意。指法有“喜鹊口”、“菱角指”等。身段多用小扭，扭动讲究“三硬”：腰硬、大腿跟硬、脚后跟硬。行步节奏和幅度或慢如流水，或快如疾箭，或大步流星。

彩旦又称“歹婆子”，多表现泼辣凶狠的妇女。表演比较粗犷，扇、帕用得更活，指法多为“锥把子”，身段多用大扭，步法大而快，如《三怕》的卜妻，《分裙记》的桃梅等。另有花脸旦，较彩旦扮相更丑，表演更为夸张，如《双换》的马氏，《武松杀嫂》的王婆，常以男三花脸扮演。

老旦有正工老旦，如《劝嫁》的祝母。有“手巾片子”，如《孝灯记》中老王以头顶手巾而得名。有“死老蛮子”，如《桂花亭》的李母等。多为身遭不幸，一气而亡，故作如是称。

生行：有老生（又称白胡、正工、老末）、正生（又称黑胡）、小生、武生。

老生扮演年高富人、官员、长者等人物。如《对金环》的张百万，《秦香莲》的王延龄等。《大魁花》的老焦三，此角手持拐杖，又称“拐棍生”。其表演有以说唱为主的，有以髯口功见长的。

正生演中年官员、富人、奴仆等人物。如《避雨》中王有道，《四告》中李贤明等。表演稳重，着重“卖口卖手”，吐字讲究准、清，指法有“香炉脚 ”等。旧时又称正生为文堂生、官生。

小生扮演年轻武将、官员、纨袴子弟、落魄书生等，如《对金环》的高文举，《四平山》的龙官保，《小燕山》的杨二善等。有的重唱，多达百句，似连珠鞭炮。有的重扇技、指法。梁山伯扇技表演较多，又称扇子小生。此外，还有奶小生等。

武生扮黑衣短打角色。

丑行：分老丑、大乙丑、小耍丑、奶丑、武丑。

老丑可演学究，如《避雨》中赵槐。可演家主，如《大魁花》的曹罗锅。可演下层人，如《金锁记》的赛卢医等。表演多持拐棍，挺胸、凹腰、撩臀。

大乙丑因戴“乙字胡”得名。多表现皇亲国戚、官宦子弟，如《大鳌山》的曹五伦，《火烧红门》的李士龙等。表演顿脖、耸肩，架势半高，腿稍弯曲，行路多用“拗子步”、“筛糠走”。还有一种为先行官类武将，如《雁门关》的翠花心，《樊梨花》的姜须等。面多嬉笑，时耍小胡，身架下矬，语言幽默风趣。

小耍丑的髯口为自制“小耍胡”。多扮演店家、二相、佣人等。如《八盘山》的杨小楼，《大鳌山》的张福来，《四牌楼》的薛贵等。这类角色上场笑，胡子翘，身架小。身段多用“短走”、“野鸡溜”、“鬼斜转”等，风趣活跃。

奶丑多扮演不务正业、不求上进的少年。如《织机》中铬儿,《二堂放子》中秦史郎等。步法有“四方步”、“奔跳步”,身段多用“高飞毛”,表现其娇惯,浪荡。

花脸:有“大花”,如《北平关》的苏海。“红花”,如《火烧红门》的徐彦昭。“黑花”,如《双包》的包公等。苏海在表演时嘴卸四双獠牙,有特技表演。

柳琴戏脚色行当体制与沿革 柳琴戏早期的行当没有严格的区分,以“五把全搂”、“揽得宽”、“生、旦、净、丑一脚踢”的全能演员为优。后登城市舞台演出,逐渐形成行当。但装扮和表演虽有区别,唱腔则大致相同。因而,各行之间互相兼演的旧制一直延续至今。柳琴戏的现行行当体制,主要有生、旦、丑三大类。各行因扮演角色的不同,又分为几种小行,并有各自的剧目和特点。

生脚:分大生、小生。

大生为须生和老生的总称,以挂黑三髯口为主,挂黪髯和白髯者次之。多演中老年的帝王将相和官宦、长者人物。传统剧目中常见角色有“五王”、“四相”。“五王”指李彦明、薛平贵、薛仁贵、赵匡胤、周公;“四相”指王延龄、包公、王允、蔡平。挂白髯的多演年老的官员、员外和家院等。如《机房教子》的商定国,《兰花衫》的韩文公,《牧羊圈》的老朱銮。演大生要求做工稳重,唱腔深沉,能表现出人物的气度和身份。有袍带、官衣、褶子等各种戏路。但不拘泥于程式,如《灵堂花烛》的卢员外,在《奔丧》一折中操生活语言,摹拟生活动作。

小生多扮演平民子弟、落魄书生或富家公子之类角色。如《大隔帘》的张廷秀,《站花墙》的杨二舍,《灵堂花烛》的刘廷玉等。以唱功为主。要求表演潇洒,唱腔流畅,白口上韵,身段、水袖、扇子、水发等功底扎实。许多剧目小生与小旦同为主角,“两小”戏占较大比重。娃娃生亦属小生类,如《琵琶词》的冬哥,《丝绒记》的白京哥等。武生在柳琴戏中未形成独立行当,常由小生或大生兼演。武生戏不多见。即使身着长靠、短打服装,表演仍以唱做为主,武戏文唱,有《吴汉杀妻》的吴汉,《禅宇寺》的伍员,《潼台会》的杨八郎等。

旦脚:分二头、小头、老头、祸婆。

二头即青衣。兼演小旦者称为二脚梁子。多扮演贫苦妇女,良家媳妇等人物。如《琵琶词》的秦香莲,《机房教子》的秦雪梅,《四告》的皮秀英,《大花园》的张梅英等。表演庄重、沉静,以唱为主,委婉、抒情。在“苦戏”(如《秦香莲》、《小姑贤》)中,多唱慢板和哭腔、悲调。此外,也扮演公主、王妃、富家小姐之类角色。如《孟良盗发》的清莲公主,《禅宇寺》的马昭仪,《罗鞋记》的金美容等。

小头即小旦,也是柳琴戏重要行当之一。扮演大家闺秀、小家碧玉等类角色。柳琴戏剧目以小头应工的最多,如《喝面叶》的梅翠娥,《小姑贤》的桂姐,《灵堂花烛》的卢桂玲,《大隔帘》的祝英台,《小隔帘》的王美容等。分闺门、风流两种戏路。闺门戏文雅贤惠,风流戏嬉戏耍笑。要求嗓音甜润,唱腔华丽,手眼伶俐,活泼可爱。多用虚词衬字。小头也兼演武旦戏,如《南唐》的刘金定,《西岐州》的穆桂英和崔金定,《状元打更》的刘婵金等。一般重

唱，略具刀枪功夫即可。跟娘旦(娃娃旦)亦多由小头扮演，如《琵琶词》的王妹，《田半城打砖》的金线等。

老头即老旦，也无人专工，多由二头兼演。但属老头的戏不少，多数扮演农家老年妇女。有“四氏”戏为代表，即《断双钉》的老康氏，《小鳌山》的老阎氏，《英台劝嫁》的老邓氏，《三蜷寒桥》的老朱氏。此类角色过去多为男演员扮演。

祸婆又称老拐，近似彩旦和丑旦一类角色。多由勾脚或小头兼演，风趣、诙谐，或刁蛮、丑恶的妇女，如《老少换》的老潘氏，《卖艾姐》的老王氏，尤以《小姑贤》的刁氏最有特点。表演随意，唱腔滑稽，富有农村生活气息。

勾脚：即丑，这一行当应工面广，在柳琴戏中占有重要的位置。可扮演官吏、豪绅、盗贼乃至憨厚、耿直的贫苦百姓。分老丑、小丑、文丑、武丑四种。造型有俊扮、丑扮两类。老丑有《钥匙记》的苏随。小丑有《打干棒》的崔自成。文丑有《三蜷寒桥》的卢文进。武丑有《拦马》的焦光普。俊扮丑有《喝面叶》的陈士夺等。勾脚的表演风格独特，多以富有乡土气息的语言动作，及富有幽默感的唱腔、数板进行表演。如陈士夺的行路、擀面、切面等动作。勾脚必须熟练演唱本行的各种“小篇子”，且多为单独演唱。有的内容虽与剧情无关，但因其内容俏皮、语言生动而使正戏得到调剂。还要能作各种幽默、滑稽的步法和身段如“老龟扒沙”、“抽梁换柱”等。还要掌握一些表演特技。如《拦马》中，焦光普头顶一碗水钻入席筒又退出来，水却不洒。在《田半城打砖》中，田半城以砖击头，砖碎人安。

柳琴戏的脚色行当除上述三大类外，尚有一种叫作“毛脚子”的小行。多扮演山贼、草寇、番王、蛮将之类人物。属这一行当的戏较少，有《状元打更》的北国辽王，《大鳌山》的曹无能等。此外，也有以“奸白脸”应工的少数剧目。

江苏梆子脚色行当体制　江苏梆子现行脚色行当分为生、旦、脸三大类，根据人物的性别、性格、年龄的不同又分为十五行。

生行：凡老生均称为红脸，分头套红脸、二套红脸、三套红脸和文小生、武小生。

头套红脸多为戏中主角，指戴白髯、花髯、黑三的中老年，从一般百姓到王侯将相都可表现，唱做兼重。声腔常翻高八度、大小嗓结合。如《文王跑坡》的周文王。武老生讲究功架，如《哭头》的赵匡胤。其中又把性格刚毅，不畏强权的忠臣良将，称为“虎头外角”，穿虎鞋，戴虎头帽，走路步履有力，以示威严。如《严海斗》的海瑞，《宇宙锋》的况宏。

二套红脸为戏中的二路角色。如《高平关》的赵匡胤，《秦琼打擂》的秦琼。其中武艺高强，刚强正义的人物，从鼻子两翼直至双眉画成白色，称为“象鼻子红脸”。

三套红脸是戏中的次要角色，性格各异，地位不一。如宣读圣旨的报读官、老家院、一般老者等。

文小生扮演角色面广，需水袖、扇子、纱帽、水发等功夫。潇洒秀逸，细腻传情，唱腔委婉、优美。如《春秋配》的李花，《白蛇传》的许仙，《白莲花》的韩本等。还有戴纱帽穿官衣的

青年官吏称为官生，动作庄重，如《恩仇记》的司知章。

武小生多扮演军中将领、侠客义士。有长靠、短打之分。要求演员能文能武，身段、把子功底扎实。长靠戏如《长坂坡》的赵云，《前后楚国》的伍子胥，《战马超》的马超。短打戏如《三岔口》的任棠惠，《武松打店》的武松。

旦行：分老旦、青衣、小旦、丑旦、帅旦。

老旦扮老年妇女，表演凝重，有贫富之分。穷苦老旦手拄棍杖，步履蹒跚，形如啄米，表现人物凄怆心境。如《反徐州》的花云之母，《春秋配》的乳娘。有身份的老旦则手拄龙头拐杖，步履稳健，声腔高亢，有大家气度。如《战洪州》的佘太君，《龙凤配》的皇后，《十王宫》的李后等。

青衣多系性格温和，秀丽端庄的贤妻良母。做工细致，声腔委婉，嗓音柔和。如《铡美案》的秦香莲，《桃花庵》的窦氏，《三孝堂》的柳迎春等。

小旦可表现聪颖活泼、温文贤淑、英姿飒爽、武艺高强等类型的少女。唱腔俏丽，嗓音明亮，手眼灵活，动作洒脱。如《黄金台》的玉梅，《打焦赞》的杨排风。

丑旦表现风趣诙谐、或丑陋粗俗的妇女角色。如《拾玉镯》的刘媒婆，《马姑驴换妻》的老妈妈。其中有一种叫“豆芽旦”，专指性格刁钻怪癖、凶狠粗野的女人，在脸上用白粉画出豆芽菜的图形。如《曹庄杀妻》的刘氏，《牧羊圈》的宋氏，《红罗衫》的胡氏等。

帅旦行兼有青衣和武旦的特点，能文能武，讲究功架，其身份大多是领兵的统帅或主将。如《战洪州》的穆桂英，《樊梨花征西》的樊梨花。

脸行：净脚在江苏梆子中称“脸子”。分为大黑脸、白脸、花脸、二花脸、三花脸。

大黑脸多为戏中主角，表现铁面无私的忠臣良将，唱腔声若洪钟，表演注重身份和功架，动作夸张。如《铡美案》的包拯，《黑打朝》的尉迟恭，《打蛮船》的李虎。

白脸表现性格凶残、奸诈毒辣的歹人，唱腔多用快板重音。如《江东》、《火烧战船》的曹操，《拿潘》的潘仁美等。

花脸表现性格豪爽，勇猛率直的武将或绿林英雄，威猛中露妩媚。如《芦花荡》的张飞，《李逵夺鱼》的李逵，《殷焦下山》的殷焦。

二花脸多是戏中的配角，表现性格粗野凶狠，或风趣幽默的人物。以武为主，讲究翻、打、扑、跌。如《阴阳报》的白志刚，《两狼山》的韩昌等。

三花脸即丑行。戏路宽，如帝王将相、家院差役、樵夫牧童、店家小二、武侠义士以及花花公子等等。表现奸险屑小或幽默滑稽的人物时，要求具备武功基础，表演更接近于生活，唱腔多用花腔、花调、大小嗓结合。其中又分大丑、武丑、公子丑、腌臜丑等。

大丑指有官职的人物。如《蒋干盗书》的蒋干，《宇宙锋》的康继业，《一捧雪》的汤勤。

公子丑，如《日月图》的胡林，《蝴蝶杯》的卢士宽，《万花船》的蔡炳，《富贵图》的廉贤。

腌臜丑表现性格软弱，其貌不扬，行动拖沓的人物。如《翠屏山》的潘老丈，《大花园》的

梁富，《偷大锣》的老道，《卖豆腐》的老粗。

武丑也叫武花脸，是武艺高强，聪明机警的人物。如《盗杯》的杨香五，《佛手桔》的邱小义，《蓝天带》的能干。

苏剧脚色行当体制与沿革　苏剧前身为苏滩，分前滩、后滩两大类。前滩大多系由昆剧改编，故脚色行当亦全部套用昆剧分行体制，但实际演唱时只有五或七名演员围坐桌旁，分任各行脚色，自拉自唱。因此实际上仅分：老生、小生、旦、老旦、丑五行。后滩剧目承袭花鼓滩簧传统，以一丑、一旦两行为主。发展至苏剧，脚色分行则继承前滩传统。

老生扮演年老的官员、员外、寒儒、老仆等角色。副末、老外，均由老生演员应行。如《白兔记》的刘智远，《朱买臣休妻》的朱买臣，《王十朋》的钱流行等。

无专工净脚的演员，为数很少的净脚戏，包括大面、白面、邋遢白面角色，均由老生演员兼演。如《秦香莲》的包拯，《貂蝉与吕布》的董卓，《窦公送子》的窦公等。

小生扮演年轻的文人雅士、落魄书生，或年轻得官者，或清秀勇猛者，故分冠生、巾生、鞋皮生、翎子生，均由小生演员应行。如《王魁负桂英》的王魁，《唐伯虎智圆梅花梦》的唐伯虎，《连升店》的王明芳，《貂蝉与吕布》的吕布等。

旦行扮演闺阁千金、侍妾丫鬟、小家碧玉或中年妇女，包括正旦、作旦、四旦、五旦、六旦，均由旦脚演员应行。如《白兔记·出猎》的李三娘，《寻亲记》的周瑞隆，《渔家乐·刺梁》的邬飞霞，《春香闹学》的杜丽娘和春香，《岳雷招亲》的刘玉莲等。

老旦扮演各类老年妇女，如《西厢记》的崔夫人，《王十朋》的王母，《醉归》的鸨母等。丑旦通常亦由老旦演员兼饰。

丑行扮演狡诈阴险之文人、公子、赌徒、恶棍，或诙谐滑稽、心地善良的小人物等。相当于昆剧的二面、小面，均由丑脚演员应行。如《活捉张三郎》的张三郎，《芦林》的姜诗，《十五贯》的娄阿鼠，《寻亲记》的茶博士，以及后滩戏《卖橄榄》的张老三，《马浪荡》的马浪荡，《荡湖船》的李君甫等。

苏剧现代戏，不受行当限制，按剧中人物不同的年龄、身份、性格，挑选合适的演员扮演。

通剧脚色行当体制　通剧系年轻剧种，过去多演文戏，无专门武行。现分为：生、旦、净、丑四行。

生行：分为小生、一路老生和二路老生。

小生以唱工为重，要求嗓音清亮、甜美，音色纯正，几十句唱词一气呵成。如《李兆庭》的李兆庭，《陈子春》的陈子春，《王清明合同记》的王清明，《珍珠塔》的方卿等。

老生为各种挂髯口的角色。又分为一路老生和二路老生。一路老生常扮演正面形象，唱做并重。如《窦娥冤》的窦天章，《花仙果》的花仙，《琵琶记》的张广才，《十五贯》的况钟等。二路老生常扮演唱做份量不重的反面形象，如《陈英卖水》的陈员外，《李兆庭》的冯顺

卿，《梁山伯与祝英台》的祝公远等。

旦行：分为花旦、二旦、彩旦、老旦、恶旦。

花旦以唱为主，所演以悲剧为多。如《窦娥冤》的窦月娥，《秦雪梅吊孝》的秦雪梅，《琵琶记》的赵五娘，《孔雀东南飞》的刘兰芝等。

二旦戏路较广，可演《李兆庭》中端庄美丽、深明大义的公主等一类人物，也可演《秦香莲》中狂妄骄横的皇姑，还可演《白蛇传》中心地善良、侠义爽直的青儿等。

彩旦既可扮演诙谐风趣的媒婆，也可扮演内心狠毒的妇女。如《乌金记》的嫂嫂，《花仙果》的姚氏等。

老旦多演善良的老年妇女，重唱工。如《王清明合同记》的王母，《钓金龟》的张母，《琵琶记》的蔡母等。

恶旦多演反面老年妇女，重做工。如《孔雀东南飞》的焦母，《珍珠塔》的姑母。

净行：通剧传统剧目多包公戏，净行多扮演《秦香莲》、《乌盆记》、《铡包勉》的包公。有时，出场角色较多，也兼演一些二路老生的反角。要求嗓子高亢，音色洪亮。

丑行：扮演《李兆庭》的贪官杨不清，《王清明合同记》中无赖张春，以及憨厚、耿直、幽默、风趣等性格的小人物。其道白用方音土语、顺口溜、“凑凑话”（即兴台词），乡土气息很浓。

滑稽戏脚色行当体制与沿革　滑稽戏继承了文明戏的脚色行当，分老生、小生、老旦、花旦、滑稽五大行。老生中的“言论正生”原为剧中核心角色，故称“四庭柱一正梁”之“正梁”。民国十九年（1930）以后，滑稽戏逐步兴盛，滑稽上升为主行，反成为“正梁”，直沿袭至中华人民共和国建国后。

滑稽分“马褂”、“马夹（甲）”二种：

马褂滑稽演穿长袍马褂角色，如《钱笃笤求雨》的钱笃笤，《大闹明伦堂》的祝枝山，《喜临门》的金固平，《山东马永贞》的跑龙套。这类角色要求幽默、风趣，说、噱、逗、唱俱佳。

马夹滑稽统称“小滑稽”，演书僮、仆人、仵作、掌礼、倌倌、杂耍等，以及非袍子马褂角色。如《情天恨海》的张贵，《济公活佛》的广明和广亮，《描金凤》的三元和四喜，《三笑》的华文和华武，《四大教歌》的叫花子等。这类角色要求造型奇特，动作夸张，能唱各种曲调，善讲各地方言。尤其早期演幕表戏，须有即兴创造的本领，起到烘托剧情、陪衬主要人物的作用。如《钱笃笤求雨》的吴县知县（小苏州），在“军师府”教礼节一场，钱笃笤的笑料全靠他衬托而得。

民国三十五年后，由于演现代戏和洋装戏，冲破了马褂、马夹滑稽之别，有些戏都由马夹滑稽担任。如《真假将军》的李德华与将军（由一人扮演），《伪巡长》的伪巡长，《三毛学生意》的三毛，《七十二家房客》的三六九等。那时滑稽演员人才辈出，都有自己的看家戏和特色，形成所谓“冷面滑稽”、“呆派滑稽”、“幽默滑稽”、“潮流滑稽”、“时代滑稽”、“孩儿滑

稽”、“能派滑稽”、“歌唱滑稽”、“北方滑稽”、“老牌滑稽”。

滑稽老生在戏中占重要位置，扮演角色范围很广。如《半斤八两》的裁缝赵大和郎中吴子坚，《王瞎子算命》的王瞎子，《虹庙弄》的吴鉴光、道士甲子和庸医柯沙等。要求生活丰富，知识面广，唱做俱佳，幽默风趣。

滑稽小生演诙谐又憨直、愚蠢又滑头的角色。如《半斤八两》的赵小毛，《钱笃笤求雨》的汪宣，《王老虎抢亲》的王老虎，《呆中福》的呆大陈等，这类戏讲究外形动作夸张，能各地方言和各种唱腔。滑稽小生还兼娃娃生，演各类儿童。

滑稽老旦又称徐娘旦，扮演各种风趣诙谐和丑陋泼辣的妇女，如《钱笃笤求雨》的许四娘，《七十二家房客》的二房东，《三毛学生意》的老板娘，《珍珠塔》的方朵花等。有时男演员也可反串。

滑稽花旦演聪明活泼、玲珑乖巧的人物，如《钱笃笤求雨》的钱玉翠，《杨乃武与小白菜》的葛三姑，《珍珠塔》的采萍等。要求口齿清晰、手眼灵活、能做善唱。亦可兼演娃娃生。

1955年以后，滑稽戏以演现代戏为主，讲究喜剧结构，突出人物性格，要求演员能演各类角色，固有的滑稽戏行当已突破。如《苏州二公差》中演张超的演员，也能演李达、江都知县和邱太师等，《满意勿满意》中演马伯伯的演员，也能演二号服务员和其他人物，旦脚在《满意勿满意》中能演叶梅英，也能演“挑剔顾客”等。

海州童子戏脚色行当体制 童子戏脚色行当分生（正生、老生、小生、武生），旦（正旦、闺门旦、武贴旦、老旦），净（大花脸、二花脸、小花脸）三类十行，俗称“十大行当”。近代随表演剧目的丰富，又发展了武生等行当。

正生演中年的男性人物。如《二堂放子》的刘彦昌，《汾河湾》的薛仁贵。要求唱功扎实，做表细腻，能表现各种人物的不同身份、气质和性格。正生还分袍带、箭衣马褂、褶子三种戏路，以其中褶子戏的“醉态”最具特色。如《张郎与丁香》的张太刚，背着丁香装醉时，动作仿佛全是醉态，而在面部表情上则又显示出内心清醒。

老生扮演年迈的男性人物，如《举鼎观画》的徐策，《双槐树》的朱銮等。讲究动作稳重，口齿清楚，有髯口、厚底靴功力。《琵琶词》中王延龄，一口气念几十句道白，必须顺畅清楚。老生还分袍带、褶子、老斗衣、靠把等多种戏路。还有勾脸与俊扮之分。如《下河东》的赵匡胤，老生与花脸均可扮演。关羽，一般也均由老生担任。

小生扮演各类青年角色，可分文武两类。文的如《梁赛金切面》的梁子玉，《双联珀》的宫克杞。武的如《虹霓关》的王伯党，《举鼎观画》的薛蛟等。要求唱腔婉转动听，做工洒脱大方，水袖、扇子、甩发等均有所长。童子戏的武小生多演文武兼备的角色。娃娃生也属小生行当，如《汾河湾》的薛丁山，《机房教子》的铬儿等。

武生分长靠与短打两类。长靠武生如《下河东》的呼寿亭，《过江讨乳》的伍员。这类角色唱做念打并重，要求演员腰、腿、厚底靴的功夫扎实。短打武生主要以翻打为主，如《十字

坡》的武松,《三岔口》的任棠惠等。

正旦(青衣)多扮演庄重的中青年妇女,兼善唱、做。如《双富贵》的王凤英,《汾河湾》的柳迎春等。

闺门旦多扮演聪颖活泼的少女,如《盘宫抢饭》的陶花英,《韩湘子度妻》的卢英。也演英武的女将,如《下河东》的呼小妹。还演科诨逗笑之类人物,如《杀狗诓妻》的焦氏等。要求文武兼备,唱做俱佳,具备台步、水袖、扇子、手帕等功夫。

武贴旦为武旦、贴旦、彩旦的合称。武旦多扮演英武的女性,重武打,如《打店》的孙二娘,《洪山捉妖》的大妖等。贴旦也叫二旦,如《桑园记》的爱玉。彩旦多扮演性格爽快、泼辣刁钻之类的妇女,如《莲花庵》的后母,《串珠记》的蔡妻等。

老旦扮演老年妇女,台步、身段、唱腔讲究稳重。如《琵琶记》的陈母。

大花脸多扮演粗犷威武的官吏、将帅。如《下河东》的赵匡胤,《双包》的包拯,及三国戏中的关羽等。

二花脸又称"猫头花",多扮演性格幽默、勇猛粗犷的武将或绿林豪杰,如郑子明、卢正恩等。讲究翻打跌扑,干净利落。

小花脸(丑)有文武之分,多扮演性格滑稽幽默,风趣憨直的人物。如《桂花亭》的皮盾,《彩楼配》的关官等。文小花脸,要求口齿清楚、流畅,如《双联珀》的苏三关,需独自念做三十分钟。武小花脸则要求跟斗"漂",动作灵巧。

高淳阳腔目连戏脚色行当体制　高淳阳腔只演有关目连故事的"目连戏",故当地习惯称为"阳腔目连戏",简称"阳腔"。流行的说法,谓阳腔目连戏分"十大行当"但经查考,却有十四行:

外:扮神涂、傅相、释迦牟尼、玉皇、朱衣、渔翁。

末:扮郁垒、益利、如来,乞丐甲、天官、地官、水官、天门官、沙弥、魁星。

旦:有时称"正旦",扮刘氏、观音、陈氏、圣母。

生:扮罗卜、道士、乞丐乙,亦扮老尼姑、天官。

丑:扮金奴、过去佛、何以明、瘫乞丐。

净:扮头陀、何以生、乞丐老大、赵公明、张道灵(陵)、阎罗、马形、耕农。

老生:扮岳飞、李洪、土地、梓童、薛老哑巴,亦可扮如来。

花旦:扮梅氏、玉女、龙女,亦可扮观音。

小丑:扮降福、监印官、樵夫、和尚、小儿。

小生:扮金童、马郎、高劝、张仙、关平、读士,亦可扮罗卜、水官。

二面:扮周仓、判官。

老旦:扮华贞。

武行:扮强人。

红生:扮关羽。

表演身段和特技



落花　此昆剧身段用途极广，生、旦、老生皆用。可形喻有物自上落下，也可表示一种无奈的心情、颓丧的情绪等等。各个行当皆可变化运用，而以生、旦所用较为鲜明、优美。

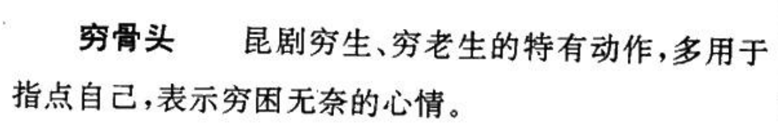
双手上下伸出，在身侧高举，双腕边转动边自上而下如花片飘落状。双手举在左侧为左落花，在右为右落花。亦可双手上下交叠前举，转腕而下，为前落花。以上皆为双落花。如单手动作，则称单落花，亦可动作于左、右、前，此时另一只手多背在身后。另一种前落花是双手分举于前方两侧，转腕而下，以男角所用为多。做落花身段时，必辅以足部动作。或蹲腿，或笃脚，方可上下协调，变化多姿。

拖鞋皮　昆剧穷生专用动作，少数贫困老生角色，亦偶尔用之。



将镶鞋后帮内折，趿在脚上，走路时两膝略相收拢，两足快速移动向前(不走八字步)，鞋底后跟与台板轻度拖擦，上身稍前伛，步履颠踬，显出困顿、寒酸之相。有时配以手部动作，即左手撩着右袖，露出右手至腕，右手下垂，伸食指向下，随着脚步前后自然划动，更见寒士的酸相迂态。





穷骨头　昆剧穷生、穷老生的特有动作，多用于指点自己，表示穷困无奈的心情。

左手在右腰侧，右手举至右耳前侧，双手单竖一食

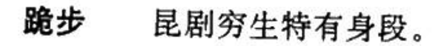
指，边颤动边上下交换（右手从上往下，左手从下往上），一般在一侧可重复动作二至三次，然后右手移至左腰侧，左手举至左耳前侧，如法上下颤动，重复次数同前。作此身段时，须一足后踢。双手在右侧时，踢左足。随着双手左移，再踢右足。也可只踢左足，不换脚，直至双手在两侧做完动作。作此身段必须腰部柔韧而颈部微有僵意，才显出机趣。（见上页下右图）



抡手冲冠　昆剧穷生情绪激愤时用之。右手自左前向上划弧形抡向右前，左手自右前向上划弧形抡向左前，连续进行，抡时十指颤动不已，并不住地快速点头，表示激愤在胸而口讷于言。点头又带动头上所戴穷生巾哔卜作响，以助其气势。作此身段时，必辅以踢足，左右不论。（见右上图）

抡眉　昆剧身段，各行通用。两手拇指收向掌心，其余四指放松。掌心向内，右手自左向右，左手自右向左，由下而上，次第交互虚虚划弧，掠眉过面。此动作与“掠眉”不同的是，掠眉是单手动作，抡眉是两手轮番抡过面前，实际上就是双手多次放大的掠眉，连续而成。此动作随着各种不同情绪，可作表现思绪纷然、眼花缭乱、感慨万千，或是面对奇观等等之用。掠眉广泛用于各个剧种，抡眉则为昆剧特有。（见右中图）





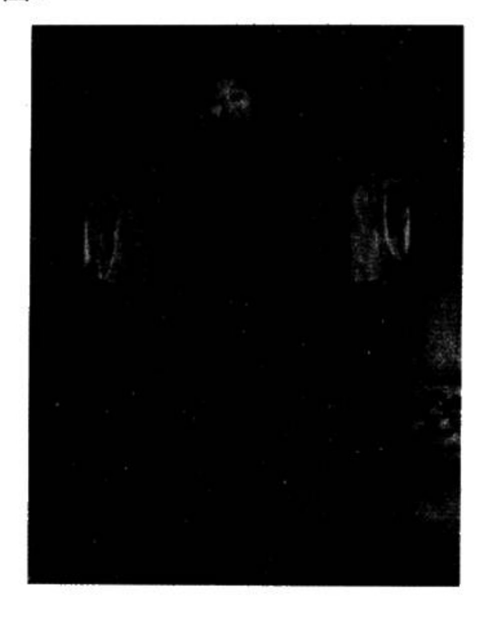
跪步　昆剧穷生特有身段。

双膝下跪，移膝前行，两手食指上竖，其余八指虚拳，手心向内，分置胸前两侧。膝行时，两手食指与步履相应节而上下垂直移动，并配合以应节而动的点头动作，还要求头上所戴苦生巾上下颤动发出声响。此身段可用于内心郁结，感慨难伸时。（见右下图）



龟步　昆剧《翠屏山·反诳》之杨雄（老生）酒醉后所用。

其特点是，挺胸直腰，双膝略蜷，走外八字蹲步。同时伸头缩颈，四肢舞动，趑趄不前。（见左下图）





醉步　　各剧种皆用，昆剧《太白醉写》、《红梨记·醉皂》所用者较为典型。

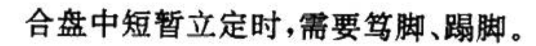
酒醉者，头重脚轻，脚下不易自主，欲直行却往往横走。昆剧程式为：左行先出右脚，跨到左脚的左边，然后左脚无力地移到右脚的左边，继续行走则如此连续动作。右行则反之。作此身段时，必须全身筋肉完全放松，抬足时，足下飘浮。落下时，又要显得沉重。上身略为前倾，关节不甚灵活。站立时身子摇摆不定，双臂随之晃动。头部稍沉，眼皮惺忪，大醉则双目滞呆无神。

作醉步身段时，切忌足醉身不醉，身醉眼不醉，眼醉尤为重要。（见右上图）

合盘　　昆剧身段。此动作由二人共同完成。其前提是二人动作虽可有异，但双方的行动路线或动作的大体轮廓必须相似，此身段多用于两个角色有某种共同点时。



合盘身段各个行当角色皆可运用，具有延伸空间的作用，悠闲、抒情场面尤为常用。作此身段时，常藉助于手中小道具，以增丰姿。基本动作是由合而开，再由开而合。开始时两人对面而立于台中，如用扇子则各执于胸前，然后唱曲，两人各退后三步，左方演员眼神顾盼舞台左侧，右方演员顾盼右侧，接着两人分别各走一向外的弧线，复归于台中，互相对眼风。或站立，或蹲身。此时随着唱腔，两人水袖可相向摇曳，亦可连续二、三次。



合盘中短暂立定时，需要笃脚、踢脚。

此身段极富变化，可因时因地排出各种不同的画面，如“对扇”，即从合盘变化而来：两旦脚、或一生一旦相对歌舞时用。两人持扇（一般一人持折扇，另一人持团扇），一人持于左手，另一人右手执之，先摆动向外，然后相向摆动，至两扇相合，可连续两次，或先向前对合两扇，然后两人外翻身，各走一半圆弧形，向里合盘，两扇相对合。此动作多用于表现欢快、舒畅之情。

搭鬓　昆剧旦行动作。两臂上下横斜，叠于胸前一侧，下面的手自然伸开，手心向下，上面的手则作兰花指，手心也向下，食指翘起，虚置腮侧，表示搭在鬓际。左搭鬓则右手在上，左手在下。右搭鬓则反之。一般在上支于鬓际的手露出袖外，在下的手则隐于袖内。搭鬓时必须配合踢脚，右搭鬓踢左脚，左搭鬓踢右脚。

搭鬓动作普遍用于各个剧种，但昆剧两臂上下横斜等特点，为其他剧种所无。（见左下图）





踢裙　昆剧正旦动作。昆剧对五旦要求足不露于裙外，但对正旦，例外地允许在作特定身段时，可以踢裙，以增强身姿的动态美。

右脚略收屈，足尖着力，在裙内向裙下端边缘寸许处，带有绷劲地踢去，使裙边角飞动，再配合以上部腰、手身段和表情，显得非常潇洒俊逸。踢出以后，脚尖只可外露五公分光景，鞋口以上不可外露。（见右上图）

荡脚　昆剧旦行专用身段之一。多用于衷怀难诉、郁结难伸之际，配合面部表情，以表现某些微妙的感情。作荡脚身段，可立桌前，背后有所依傍，既使动作得到借力，又使身形欹仰，增加柔态，姿式优雅。

人至桌前，先面向桌子，右手搭上桌沿，转身面向观众，左手反搭左侧身后桌沿，动作全部连绵不断地完成。然后随着唱腔板眼，左足向前方以足跟轻轻触地，足尖翘起。接着收回左足，向右侧以足尖点地，足跟抬起。如此不换足，往复两次，形成荡动之势，便为荡脚。亦可用右足作此动作，作法相同。做此身段时，必须由足、腿部动作自然地带动身躯，作微微扭曲的动态，显得袅娜缠绵，方有情致。(见右图)



游蜂巾　昆剧《南西厢·佳期》之〔十二红〕曲中“香恣蝶蜂采”一句的身段，故得此名，此为六旦舞动腰巾的专用动作：两手捏腰巾，各距巾梢尺许，双臂交叉，左手置右胁侧，右手置左胁侧，使用腕劲，抡起巾梢各成圆形于两胁前方，拟形蜂蝶鼓动的双翅。(见左下图)





三坐头　昆剧《九莲灯·火判》中火德星君知悉闵尔登的冤情后，表现其十分气恼的心情所用。舞台中部置一桌，桌上和桌前各置一椅。火德星君三步三拜，踏上椅子，登上桌子，再登上桌上的椅子，然后双脱脚，凭空坠下，坐椅前桌上，再用双股和腰部向上一耸，趁势坠到桌前的椅上坐好。最后再用同上方法坠到椅前地上，此谓三坐。次第下坠时，可以用手和腰以上部位另做其他动作，也可在每次坠坐之间略作点缀性的身段，以得喘息。坠坐时髯口服饰不可弄乱。最后坐在地下，一般是一腿盘曲，一腿上跷，上身倾斜，一手捋须，一手外指。(见右上图)

五心朝天　从佛教礼拜方式的"五体投地"演变而来。用于《下山》中和尚本无逃出庵中，急急叩拜菩萨之时。跪拜之前，常有一个转身，用以借势。接着两手向前上方高举合掌，双脚蹦起，俯身下落，下落时双膝跪地，双手掌心朝天，以手背撑地。上身下拜，头部昂起，使头顶朝天。双脚于跪时即后跷脚心朝天。双掌、双脚心、头顶部朝上，此即"五心朝天"。此身段多由丑脚用之。



打穷结　昆剧表演动作，于表现丑脚自负、自信，或生气等心情时用之。

两手互搭于上臂近肘关节处，手心稍向外，虎口叉开，双臂平端，抱于胸前，侧身面向交流对方，双肩稍斜，前低后高，前足踮脚作丁字步，后腿虚坐。此动作多用于短衣丑脚，如茶佣、酒保等，如穿长衣，则少用。其他家门的角色表示身上冷暖时，也常用双手互搭上臂近肘关节处，但臂不平端，不踮足。称作"双抱"。



珍珠倒卷帘　昆剧《雁翎甲·盗甲》中时迁盗取藏在屋梁上的小皮箱时所用动作，因不是攀缘、纵跳上高，乃从下倒翻而上，故名。

台中紧靠里面叠起桌子三张，再加一把椅子在上，椅背两侧缚一小帐子，帐内挂一红漆小皮箱。



演员身穿快衣，动作前把青鸾带塞在腰里，背向桌子，面朝观众站立，双手抓住上层桌子横档，双脚悬空，上翻，竖起双脚，勾住椅子的后腿横档，再松开双手，翻上后，两手搭住椅面、拿顶，双足落于椅面上。小皮箱到手，放于椅上，左脚勾住椅子后腿横档，倒翻身向下，右脚悬空晃动，重又翻起，右脚也勾住椅子后腿横档，双手捧下箱子，再下腰倒翻，上半身悬空平卧，将箱子放在上层桌面上，腾出双手，撑住第二层桌面，双脚从椅后脱出，再翻筋斗落地。此动作全靠腰腿功夫，下桌子时的一脚悬空和悬空平卧，难度较大，也惊险。



耍佛珠　昆剧丑扮的和尚，于快乐、兴奋时，常舞弄颈间挂的佛珠。最常用的是将佛珠在颈间作水平转动，其方法是以用劲挺直的头颈作轴心，在不用手的前提下，先将佛珠甩到一边，暗含荡回的巧劲，然后藉势径往相反方向转去，越转越快，中途也可藉手或耸起一肩的阻力，往回一打，而转换方向继续甩转。有时可于转动中放慢速度，使佛珠成为疲软的圆圈，套在两肩与上臂之间，然后运用两臂上抛和弹射的一种合力，将佛珠猛地向上空抛去，落下时再使佛珠套在颈间，继续旋转，称作“飞珠套颈”。当佛珠上抛以后，亦可使佛珠落在伸出的脚上，套进足踝部位继续旋转，然后抬足上抛，落下时再套进颈部。

耍袖　昆剧丑、副脚专用身段。

（一）下耍袖：双手抓袖，握住水袖连接袖子的上部，使水袖下垂，分置左右两侧，用手腕转动，使水袖急速地打圈。通常作此身段时，还配合以徐徐下蹲，用以表现难以名状的喜悦。亦可将双手水袖垂于胸腹前方打圈。无论在身前或两侧，两手腕必须向相反方向转动。

（二）前后耍袖：双手抓袖同上，分置身躯前后，用手腕急骤转动，使水袖分别在胸前和背后耍圆圈。两手转动的方向亦相反。此身段多用来表现紧张、急迫的情绪。故两手转动片刻后，往往一个收刹，急速反转。身姿也可时高时低，手上圈子越转越快，越转越小，以烘托急迫的气氛。《渔家乐·刺梁》中万家春运用这一身段，表现出在高低不平的崎岖道路上急速奔逃，“似乱蝶儿飞绕”的情景。（见左下图）

滚袖　昆剧丑、副脚专用动作。有时可与耍袖结合使用，表示焦急、忿怒的情绪。双袖先垂下，用力迅速往上一掇，手在袖内趁势抓住水袖与袖子连接部位，双手横置胸腹前，





将水袖先由里向外翻滚，再由外向里翻滚，连续快速转动，同时蹲身、抬头。（见右下图）

抪勿倒　"抪"字读若吴语"拨"的阳入声。"抪勿倒"意即推不倒，吴语原指不倒翁。此身段用以表达内心焦急而团团转的情态。



其动作是先双抓袖，然后上掇角带，提袍两侧夹两胁下（如穿官衣或褶子不用角带，就免去掇带动作），右手拇、食、中三指撮在水袖上角，蹲身、凸肚、足跟提起，双脚踮立，原地踏动，身躯摇宕，面上仰，向右转身，随转随摇，待面部转至即将重新朝前时，面部和上身微下俯，转一圈或两圈，亦可转一圈后再反转一圈。（见右图）

此身段用于《水浒记·借茶》之张文远初见阎惜姣时，表现他的神魂颠倒。同一角色在同剧的《活捉》一折中，用此身段稍加变化，除神魂颠倒之外，更有晕头转向，不能自主的含意。

穿窦　《燕子笺·狗洞》中，鲜于佶逃出尚书府，是从狗洞中狼狈钻出的。此狗洞在昆剧舞台用一张椅子四只椅脚之间的空间来代替，穿窦就是钻椅子腿。动作之先，须脱去官衣，摘下纱帽，纱帽从"狗洞"丢出，且要丢在旁边，免得钻"洞"时挡住去路。动作时，抓两袖，两臂挺直上伸，以缩小肩部宽度，伛身向"洞"，以臂抄须就口，牙咬胡须（免得钻洞时拖乱掉落），下跪，顺势两臂挺直先出，头钻进，两脚尖撑地，用力一蹬，借助肘力向前，全身出"洞"。不可碰撞椅子。如演员身躯宽大，肩宽超过椅腿之间距离，则应斜身，利用椅腿框左上角和右下角之间的对角空间钻出。



商羊步　昆剧身段。"商羊"，传说中的鸟名。《论衡·变动》："商羊者，知雨之物也。天且雨，屈其一足起舞矣。"



表演时，左右手向两边伸出，一平伸，一从肘关节处竖起（也可手中持物），屈一腿平抬，另一足蹦着走，便为商羊步（见右图）。《青冢记·和番》中，王龙唱"怀抱琵琶别汉君"时，右抬边腿，直竖右耳外侧，左手上举，握住右脚踝，右手在右腿前作弹琵琶姿式。左脚独立，跳蹦着行走。有人称之为"琵琶腿"，此亦商羊步之变格。

磨袖　昆剧身段。多在思索、试探、遐想时用之。原为旦脚所用，《水浒记·活捉》中副脚张文远亦借用，以表现其渔猎女色的形状。动作前，应将左足踢于右足之后，然后右水袖由外向里折起，手在袖内，手心反着向上，高高抬起，水袖下垂于右前上方。同时左水袖由里向外折去，手心向上，虚托于右水袖之下，相距尺许。接着右手在上面作平面磨转，水袖随之轻缓飘荡。身躯渐渐蹲下，右手亦边磨转边循螺旋轨迹下移，两袖渐渐接近，至相距三寸左右而止。相接则不美。

蝎子步　此步法难度较大，昆剧仅见于《十五贯·杀尤》之娄阿鼠偷钱时用之，其他剧种亦不多见。



全身趴下，双眼平视前方，双手握拳，用双肘尖、双足尖着地，身体挺直浮起，离地约四寸高。前行时，左肘尖与左足尖同时使力移动，右肘尖与右足尖跟着前移。如此反复动作，快速轻捷。身体不可起伏和左右摆动，不可使两足被两肘尖拖动向前，臀部亦不可隆起。

壶形　昆剧《寻亲记·茶访》中，茶博士从模拟壶形的身段中，表现丑脚的诙谐。

茶博士所勾小花脸白块，略呈圆壶形，显得笑容可掬。回答范仲淹“此茶十分细美”时，右足独立，左腿提起，上腿持平。右手在后，叉在腰间。左手上臂夹于胸肋之间，下臂曲举，左手四指前伸，拇指尖贴于食指第二节，模拟壶嘴，便似茶壶模样。唱时再使上身前倾后仰，成茶壶倒茶形状。（见右下图）



游蛇形　昆剧《金锁记·羊肚》之张母专用动作。

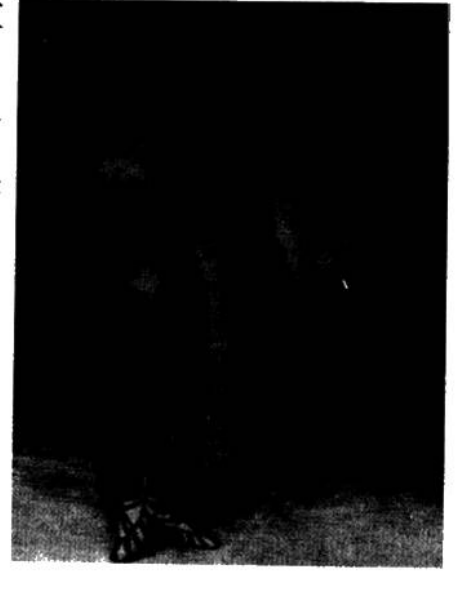
张母误食其子张驴儿放在羊肚汤中的毒药后，在地上打滚，身子翻转屈伸，吐舌头，使用蛇形动作，表现她的痛苦挣扎，直至死亡，是《羊肚》一出中的核心身段。

这一身段由三组动作组成：第一组动作是，跳上椅子“窜毛”翻跌下地，三次乌龙绞柱。待绞至舞台右部，开始第二组动作，即以两肘支地，抬头吐舌。腹部以下俯贴于地，两脚平伸，脚面着地，全身关节松动自如，切忌僵直。行动时，靠两肘代步前行，拖动全身。两肘次第前移，



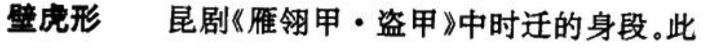
扭动身躯，也自然地摆动腿足，宛似游蛇。这样爬行一个圆场至九龙口前，再折回至舞台右侧，开始第三组身段，即全身以两肘尖和两足尖支地，身躯挺直悬空，离地三、四寸，连续横向蹦着移动，至台前中部，然后颤抖起立，再滚至下场门前立起，摔“硬僵尸”倒地，表示气绝。（见左上图）

蜈蚣形　昆剧《连环记·问探》中探子，昼伏夜行，身手敏捷，曲折行走，向有模拟蜈蚣之说。



探子由丑脚应行，要求有相当武功基础。他手持约三尺见方的令旗上场，走边时两腿半蹲，摇头摆尾，行进路线左右扭曲，以表示其行藏诡秘。〔醉花阴〕：“黑漫漫风云也那乱绕”一句中，左腿略屈，右踮脚，身体倾向右侧，左臂伸直向左上斜举，手作骈指，指向左边斜上方。右臂屈肘，收在右胁前，手作骈指向下。此动作他处稀见。

壁虎形　昆剧《雁翎甲·盗甲》中时迁的身段。此角色其他地方虽不做此身段，但其敏捷窜跳，仍具有此身段的意味。



上场念：“飞檐走壁捷如风，挖洞扒墙真个巧”两句中，有三处作了不同的壁虎形身段。

一、念“飞檐走壁”步时，双手十指张开，手掌向前抚动，沿台边走一圈至九龙口，模拟壁虎走壁。

二、念“挖洞”时，箭步至下场角，右腿跪下，双手背贴近地面，斜向左方托起，左腿蜷起，头偏向右，面对观众，两嘴角向后咧开。前辈艺人称此为“出相”，意即此身形应了壁虎之相。此为低姿。

三、念至“扒墙”时，右单腿起立，趁势一旋，身子转向右首，左脚后跷，上身前倾，双手高举，作攀按墙头状。此为高姿。

蛤蟆形　昆剧《孽海记·下山》中和尚本无的某些动作有似蛤蟆，故以之为喻。本无出场时，侧身，以袖遮面，斜步上场，到九龙口回身，背朝观众，放下袖子。接着双

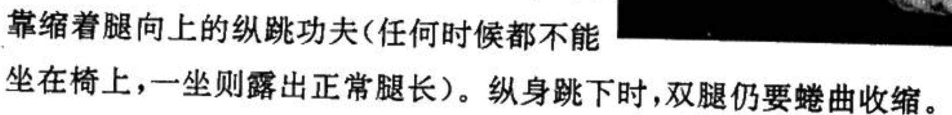


手持佛珠，慢慢向左侧过身子，向观众露面，舌头伸缩，眼睛眨动，牵动面颊肌肉，一笑，缩颈，急转过脸去，然后向右边再做一次，这动舌头、眨眼、牵面肌、缩颈一套动作，就是初次亮出的蛤蟆形。本无决心逃下山去，向菩萨跪拜时，像蛤蟆似地收缩两臂和两膝，纵身扑下，用“五心朝天”身段（见图）。这缩手缩脚，纵身扑下，也借形于蛤蟆蹦跳。《下山》中本无的表演，蛤蟆形模拟动作贯穿于全剧。

蜘蛛形　昆剧《义侠记》中武大郎一角象形蜘蛛。此身形的特点是缩手缩脚，使正常身高的演员，变成“三寸钉”的矮子，故又称“矮子步”。

上身挺直，双腿蜷曲蹲下，臂部触及脚跟，以缩小人体高度。双臂夹紧，肘部不离肋下，以缩小人体宽度。慢步行走时，前腿抬平，亮鞋底，踏下时后足跟上，全用足尖，步步着实。快步则不抬腿，不亮鞋底。

此动作的最大难度在于蹲立上椅子，全靠缩着腿向上的纵跳功夫（任何时候都不能坐在椅上，一坐则露出正常腿长）。纵身跳下时，双腿仍要蜷曲收缩。



双腿蜷曲而不给观众看见，主要靠特制的“大郎衣”遮住。这种衣服在胸部装垫假胸，胸部以下用藤条做一假充大肚皮的弧形罩子，上罩作裙，使演员的双腿蜷曲蹲坐在作裙里面，观众只能从作裙下面看到演员的足尖，就俨然一个很矮的侏儒了。

鼠形　昆剧《十五贯》之娄阿鼠，借鼠形塑造人物，创造了一个赌徒无赖的艺术典形。



基本身形是蹲步，一足前踮，另一腿屈曲虚坐，松腰胯，背微伛，缩颈，耸肩，两臂屈曲，稍收拢，夹在两肋，手背向前，五指无力下垂，有似死鼠爪。面部用白粉画一斜着的鼠形，两边嘴角向下，嘴唇稍撮起。有时以下巴去蹭动耸起的肩头，行走时用雀步，连纵

带跳，脚下轻捷与上身松垮成一对比。具备了这些身形以后，画龙点睛的是眼神，应有闪忽不定（不是眨眼）的惊疑神色，以鼠性多疑的特征用于娄阿鼠。

《测字》一场中，娄阿鼠和况钟说“老鼠偷油”时，嘴中啧啧有声，两手作鼠爪形，在胸前快速轮番地作扒弄状，和“仙人翻”（见后）都是构成鼠形的主要身段。

铜盘舞　欧阳予倩在南通时，于京剧中创作的舞蹈。演员舞一对铜盘，盘里盛满鲜花，盘底有一个很浅的小圆窝，用手指顶住，盘子就在指头上转，并做出各种身姿，然后取出十余朵鲜花，一朵一朵撒在台上，接着卧鱼，再用嘴把花一朵一朵咬在口中，慢慢站起，逐步加快速度，最后用快动作转身，突然下卧，再咬起一朵鲜花结束。

大站肩　淮海戏表演技巧，多由武旦、武丑配合表演。旦脚双手着地倒立，丑脚接住旦脚的双脚，倒把掏腿半转身，此时，旦脚于丑脚背后挺身跃起，站立丑脚肩上，走圆场。旦脚手搭凉细，作观望状，最后以“高肘棒”翻下。如《下幽州·拦马》一折中，杨八姐和焦光普二人用此技巧，以表示八姐动作轻捷，武艺高超。此种技巧，有时也用于水族播雨，旦脚立于肩上，双手叉腰或平展。（见后图一）

小站肩　淮海戏表演技巧，多由武旦、武丑配合表演。方法有两种：一种丑脚双腿前弓后箭，旦脚左脚踏在丑脚的前腿上，并握着丑脚双手，挺身跃起站立在丑脚肩上。《下幽州·拦马》一折中，如扮演杨八姐、焦光普的演员技艺稍差，则不用“大站肩”而用此。另一种由丑脚跨在旦脚项上，旦脚捧起丑脚双脚走圆场。如《雁门关》中刘宝童和刘秀兰比武即用此种“小站肩”。（见后图二）

穿袖　淮海戏传统表演中一种舞蹈性身段。有“大穿袖”、“小穿袖”之分。大穿袖多用于小生、小旦；小穿袖多用于三花脸、耍笑旦。因三花脸表演身段矮，故称小穿袖。大小穿袖各有“面穿”和“背穿”。面穿，男、女面对面双臂展开，女臂左高右低，舞动手绢、彩扇，在男或女从对方袖下穿过后，各自作二至三个平翻身，如此循环。背穿，男、女背对背双臂展开，女臂两臂平展，舞动手绢、彩扇，在各自做两至三个平翻身中，男从女袖下穿过，如此循环。它主要表现对面相亲、背后思忖，欢快、活泼，以及紧追急赶的场面。如《金哥进府》中的伍翠红和金哥，《催租》里的双姐和张福来，《赶脚》里的赵美蓉和钱十文等皆用之。（见后图三）

驾云　淮海戏生、旦行表演程式，分“单驾云”、“双驾云”和“三驾云”三种。“单驾云”：演员双手平举成“一”字形，持拂尘、手帕，以碎步作左、右横向移动，模拟飞升于云端，常用于神仙类人物。如《仙花记》中鳌三姐出龙宫。“双驾云”：二人一手相挽，另一手平展舞扇，顺向走圆场。如《樊梨花》中樊梨花、薛金莲上仙山求药，《仙花记》中鳌三姐与大姐行云播雨，观看人间景色均用此身段。“三驾云”：三人背靠背原地走云步，向左转动。如《琵琶记》中大仙李长庚领舞，秦香莲母子三人进京，皆用此身段。（见后图四）

滚岔　淮海戏武旦表演技巧，多与“乌龙绞柱”结合使用。人物单腿站立，扳起另一

腿紧贴耳旁，紧接着落地劈单岔，双手抱紧前腿向一侧滚动，再用“乌龙绞柱”站起。如《白蛇传》中《上金山》一折，用来表现白娘子在水斗中寡不敌众之情状。另一种为起虎跳或垛子岔，紧接着向一侧滚动，也可滚一圆圈，再接“乌龙绞柱”站起。如《打店》中用以表现孙二娘伏地观察周围情形时的机警过人。（见后图五）

踩板　淮海戏表演身段，常用于丑脚并由旦脚配合表演。旦演唱需加强气氛时，丑用双手有节奏、有顺序地拍打着自己的肩、胸、肘、腿、膝、脚等部位，由慢至快，循环反复。有时还有伴唱。如《闹酒馆》中的余九九和老柳在余妻演唱时，用此技来表现欢快、热烈的场面。（见后图六）

猪掉腰　也称“爬走”、“筛糠走”，淮海戏丑行身段：（手心向下，十指向后）两手捺地，抬头挺胸，足心向上，足背靠地。两膝紧贴肘部，似小猪被打坏腰后拖着身体向前爬行。如《催租》中的张福来在剧终下场时，用此以表示精疲力竭、狼狈不堪。（见后图七）

野鸡溜　又称“野鸡窜”，淮海戏丑行身段。人物行走时两脚用碎步，两手前后摆动，颈项有节奏地向前伸，二目东张西望，似在寻找东西。如《大金镯》中酒鬼杨青，《催租》中张福来，均用此身段，以表现其为人不正，鬼鬼祟祟。（见后图八）

狗套头礼　淮海戏丑行一种表示礼节的身段。人物双足并拢站齐，交替提腿，同时弯腰挺下巴，双手从两腋划向脑后，又反回向膝后，最后双手抱拳胸前作揖。如《三拜堂》中史策，《雁门关》中翠花新，均用此来表现其诙谐滑稽和轻狂无知。（见后图九）

鬼扯转　淮海戏丑行身段。演员臀部撅起，手足向相反方向摆动，拧身晃动，快速前进，循环反复。如《催租》中张福来追赶双姐时用此来表现心中焦急而又身乏无力的行走状态。（见后图十）

高飞毛　淮海戏丑行身段。身子立起稍向后倾。双手叉腰，双足前后交叉跳跃前进，以表示人物行动诡秘、悄然无声。如《五反》中的秦汉、《小鳌山》中李豹的行路，《井泉记》中水族盗宝均用此身段。（见后图十一）

鸡刨塘　淮海戏丑行和娃娃生身段。人物身体下蹲，足跟高提，双手如桨翻，用力向后划，同时两脚交替向外划行，似小鸡刨地状前进。如《赶脚》中钱小文赶驴，《打干柴》中崔小砍柴，均以此身段表示其情绪兴奋。（见后图十二）

风车　为淮海戏武行表演技巧，用于武戏中激烈战斗的场面。如《七里桥》中陈守银与大和尚、小和尚搏斗，陈守银站立台中，大和尚从背后纵身跳跃骑到陈颈项上，两腿向前伸，小和尚又从陈面前用两腋夹在大和尚的两个脚脖，这时，陈守银用力转悠，在转悠中大和尚的身子悬空平躺和小和尚两腿构成“一”字形，形如风车。力强技高的艺人，可悠转十多圈。（见后图十三）

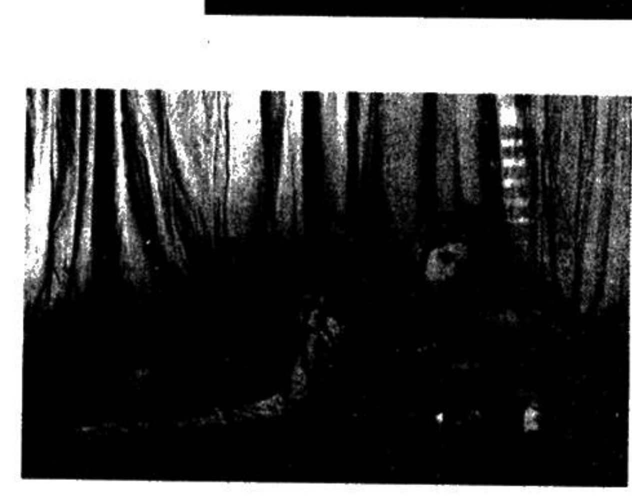
三条腿　锡剧孙悟空的动作，模仿猿猴行进姿态：一臂及地，一臂悬垂，此“三条腿”行路身段，凡遇行进时即用之。

大站肩（图一）



小站肩（图二）

穿袖（图三）







滚岔（图五）

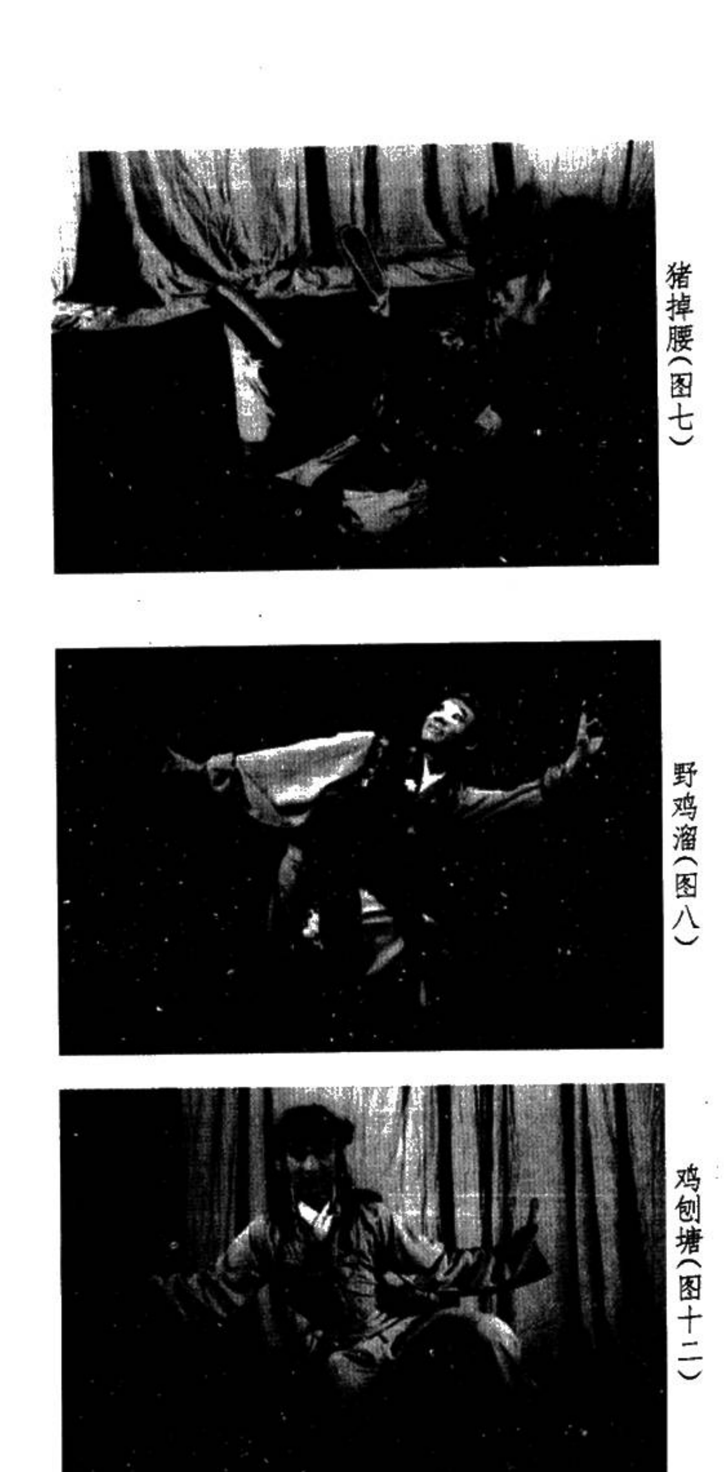




驾云（图四）



踩板（图六）



猪掉腰(图七)

野鸡溜(图八)

鸡刨塘(图十二)



狗套头礼(图九)





鬼扯转(图十)



高飞毛(图十一)



风车(图十三)

压活场　柳琴戏早期拉魂控的一种演出方式。原是由苏鲁一带的民间歌舞——“花鼓”演变而来，用于正戏演出前，又称“压场篇子”。其形式是：在表演场地上放一条长凳，由小生先出场，坐在长凳上。念四句压场诗，后讲几句江湖俚语，叫板唱“坐场篇”。一般是七、八句，多是历史故事的梗概，与正戏并无联系。再撂过一个“涯子头”，转板接唱“站场篇”，少的三十多句，多的上百句，如《三国篇子》、《货郎段》等。其内容与正戏、“坐场篇”也无联系。小生唱“站场篇”末句时，旦脚舞蹈上场。小生边观旦脚舞蹈边唱“观场篇”。旦脚则踏节而舞。舞蹈动作有：引场步、整鬓、拔鞋、提领、整衣、紧腰、旋风式、四台角、燕子拔泥、苏秦背剑、摇楼式、单提水、门挨窝、簸簸箕，怀中抱月、浪子踢球、凤凰单展翅、凤凰双展翅、双插花、剪子股、单搓步、双搓步等。这些富有乡土气息的舞蹈身段，都是在劳动、生活的基础上，加以美化、节奏化而形成。

摇楼式：双臂弯曲于胸前，双手手心向下，做扶楼状，双胯左右摆动，双脚依次走“燕子拔泥步”或“秧歌步”。

怀中抱月：自花鼓“抱娃娃”演化而来。左手捏绢，右手持扇，双臂曲肘于胸前，做抱娃娃姿态。

苏秦背剑：与花鼓中的“仙女背剑”相同。右手握扇，左手捏绢，右臂曲肘于体右，高举过头。左手提襟，作双手搭剑状。

簸簸箕：与花鼓中的“端针线筐”基本一致。右手握扇，曲肘于胸前，扇面向上，左扇角支于右腰间，左手心向上捧扇做簸簸箕姿态。

凤凰单展翅：与京剧中的“顺风旗”姿态一样，但脚下步伐不同。

凤凰双展翅：与花鼓中的“白鹅亮翅”同，左脚起步走“采莲步”(重心在脚跟，脚腕梗住，双膝微屈，身体上下微颤走台步)，双臂同时于体侧提腕抖扇至头上方，再双臂同时压腕向下至体侧下方。

引场、四台角、双插花、剪子股、旋风式等均属于场面调度。

整鬓、拔鞋、提领、整衣、紧腰，都与戏曲中的程式动作基本一致。

小生唱止，旦脚舞毕。接着又由旦脚坐在凳子上唱“坐场篇”。唱毕，又撂过一个“涯子头”。双双起舞，再唱“观场篇”。在欢快的歌舞中结束。

敬酒　柳琴戏《祭法场》中，旦脚黄桂英去法场，探视被判斩刑的未婚夫(李彦贵)的一组表演身段。又称“三敬酒”。三次敬酒，各不相同。身段动作有“凤凰单展翅、凤凰双展翅、门挨窝、浪子踢球、转盘等。第一次敬酒时，黄桂英右手托一碗酒，右膀在身右侧平抬(大臂高度与肩平、小臂微向里屈，整个手臂成弧线)，左臂向上，掌托于头额上方，成“兰花掌”。食指对眉梢，双脚走“台步”。这个身段叫“凤凰单展翅”。第二次敬酒时，黄氏双手各托一碗酒，双膀分别平抬于身体两侧(姿态与单展翅右膀相同)，双脚走“台步”或“云步”，双臂随走动上下起伏，状若鸟的双翅飞翔。是为“凤凰双展翅”。第三次敬酒时，双手各托

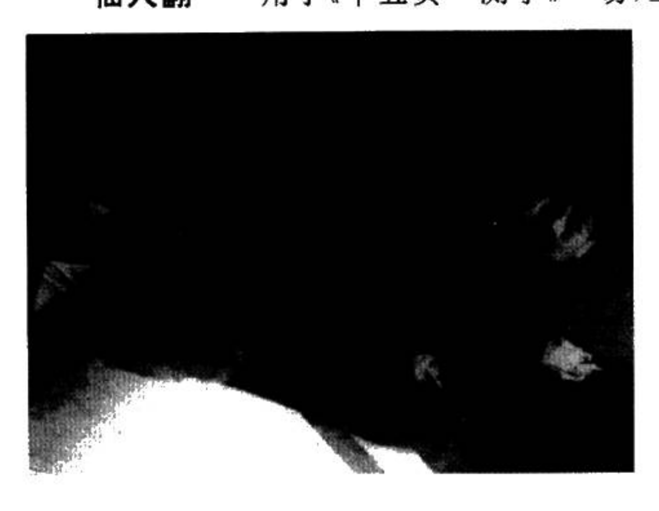
一碗，头顶一碗，此时用火点燃三碗酒，舞台灯光转暗，黄桂英走至被法棒捆锁的李彦贵跟前，悲舞“门挨窝”。顾名思义，这个身段，像一扇门，在门眼窝里自转。即双脚站成小八字步，一脚用脚后跟，一脚用脚掌，向一侧辗动的自转。两脚每辗转一步，交替变换脚后跟与脚掌，在移动自转时，双脚的力量要均衡，并依次辗转。双臂可成“凤凰单展翅”或“凤凰双展翅”。随着情感激动，辗转的速度逐渐加快，而点燃的三碗酒，形成头与双臂的两个大光环。然后来一个踉跄，右脚向前踢出，左腿微弯，身体后仰，但又要保持头顶一碗的平衡，这个身段叫“浪子踢球”。随之右腿向后踢，大腿跟用力直抬起至最大限度后上身往下探，将上身压到腹部和着力腿成九十度为止(即探海)，上身和右腿两头都往上挑，保持头顶一碗仍向上方。左腿伸直，前脚掌着地，向左辗转，是为“转盘”。碗中酒不许洒。

一跌三段　昆剧《铁冠图·归位》中的特有身段，用于大太监王承恩发现崇祯帝已自缢于煤山时，表现其情急惊骇的情绪。此动作全靠脚、腰、背、颈的巧劲。



翻跌之前，先蹲着走圆场。表面上，是表演在崎岖不平的山路中，心急慌忙地走上煤山。实际上，此时已在腿部蓄劲。当发现崇祯帝已死时，纵身跳起，向前窜翻，一手紧握腰间宝剑，一个筋斗，形如圆球，背部落地，手足朝天，翻筋头时借势用劲，将头上的太监帽、颈间的朝珠，同时抛出。此时，帽子、朝珠与躺着的人，三点分离于一条直线上，故名“一跌三段”。以上是清末的演法。据老艺人说，清末以前，有将帽子、人、靴子分为三段的，难度更高。

仙人翻　用于《十五贯·测字》一场，当娄阿鼠听到假扮为测字先生的况钟说出“偷”字时，猛然惊得往后一倒，从凳上仰跌下去。但他为了掩盖罪行，故作镇静，又立即从凳后钻到凳前，从地一跃而起，坐上凳子，全部动作，瞬间完成，是昆丑难度较高的特技之一。



分解动作如下，坐在长凳右首的娄阿鼠，先将右脚勾住凳腿，往后惊倒时，则运用腰的功夫，将上身送到凳子下面，两手着地，然后很快地松掉勾在凳腿上的右脚，借势用力一翻，肘足并用，迅速钻到凳前。接着一跃，坐上凳子，双脚还前后两晃，故作悠闲状，以掩盖内心的恐惧。

清末昆丑杨鸣玉，可以手捧一只签筒，往后翻倒时，将签筒向上抛去。待钻出凳子重又坐定，正好接住落下的签筒，筒中竹签一根不掉。

靴子两开花　《下山》中和尚驮着尼姑过河，尼姑打趣地吓唬和尚说："有人来了！"和尚惊慌，"啊"地一张嘴，急向左右张望。随着头向左右两边转动，衔在嘴里的靴子也分头向左右两边甩去，一只落在台左，一只落在台右，称作"靴子两开花"。



动作精彩与否，咬靴子的技巧是一个关键。靴子的咬法，常用的是先把一只靴筒上沿向外折，缎面对缎面，形成一条八毫米左右的狭边，另一只靴筒口的折边罩在第二只靴筒口的狭边上，一齐用牙咬着。到张口说"啊"之间，先使口中咬着的靴子左右摆荡时开始贯力，趁势在靴子再次摆回右方时，用颈部着力，使暗劲一抡，抡时先略松牙，使靴口折在里面的第二只靴子，藉缎面的滑力，由左上方向右抡个弧形，落向右侧；紧接着第二次松牙，将第一只靴子用较小的力度由右向左使循一抛物线落在左侧。两只靴子必须在同一次左右抡动的动作中先后甩出，这样就能使一双靴子甩向两边。

此技必须练好颈和头部的"暗劲"，如果大幅度地将头抡一圆圈，就不巧妙，也失去欣赏价值。

拿顶　其基本动作是双手按地，人倒立，弯腰呈四十五度。历代徽剧艺人在演出实践中，曾创造出各种高难度的动作，从左右开弓拿"独手顶"、"鹞鹰展翅"等，发展到"空中拿顶"：两张椅子分放在方桌上，再在椅子上搁一长凳，演员在凳上拿顶，然后反搁长凳，四脚朝上，又在凳脚上拿顶，再摞上长凳，表演者从下面钻出，再上第二张长凳拿顶，最后在拿顶时双手推掉椅凳。演员落到桌面上，仍呈拿顶姿势。

此为武旦常用特技，武丑、武生也有此功。里河徽班的蒋文照甚为擅长，他能在高空中拿顶，做出七种不同动作。武生杨青泉能连拿十多个"倒猫顶"。

脚耍鞭　徽、京剧武生把子功的特技。表演者先用双手耍鞭，然后抛在脚上，鞭随脚转动，挑起后反手接鞭，再耍，将鞭经胯下上抛，再转身接鞭。《木门道》之张郃战败时用此技以示兵败被困，手忙脚乱。过去里河班十子之一的"四八子"赵洪生尤精此技。

爬杆　里下河徽班特技表演。旧时里下河徽班搭戏台的台口木柱，高度超过舞台棚顶约五至六丈高。专为武生、武丑、武旦作爬杆特技用。演员攀登上杆后，相继表演各种惊险动作，有"鸭子淘食"：双手支撑木杆，两腿悬空上跷。"喜鹊登梅"：单手支撑木杆，肘抵腹部，双腿倒立。"扯顺风旗"：双臂直撑木杆，全身呈水平状。撕"大字"：单腿单臂横撑木杆，

人呈“大”字形。最后拿“肚顶”，名“乌鸦亮翅”：用肚脐顶在杆端，四肢平展，微微摆动。下河班的徽、京剧武生兼武丑演员周长智，还创造了更高更难的绝技。他倒挂杆顶，运用手拎、足提、嘴衔等特技，同时吊挂四、五人，称为“空中吊人”，他单手支撑旗杆，肘抵腹部，双腿倒立，称为“金鸡独立”。

上栏杆　徽、京剧里河班与常州水路班（又称关外班）武生、武旦、武丑常用的特技表演。在舞台口上方加一根横木，比体操单杠粗，也有在台前挂两根绳子，分别拴一根近二尺长的木棍于两端，演员在上面表演各种高难度的动作，以表现剧中人的高超武艺和戏剧情节的进展状况。常用的技巧有“鹞鹰展翅”：腹部横搁栏杆上，四肢伸直，手脚颤动作展翅飞翔状；“倒挂卷珠帘”：双腿弯勾住木杠、身体倒挂。接“反卷帘”作后翻前翻、连转几圈动作。

常州水路班曾发展为难度更高的栏杆技巧：跃上栏杆，即连转数十圈，以示上树过猛，重心不稳，勉力攀住之意。待稍稳，放眼远眺，未见动静，拟再探，双臂反绕栏杆，作未坐稳状，松手倒坠滑下，用后脑勺挂住栏杆，名“倒挂紫金冠”。又提身上杆，再窥虚实，忽又闪失，左手脱杆，右单臂抓杆，全身卷曲，继而伸直左手和双腿，亮相，名“张飞卖肉”。紧接着挺腰于栏杆上，作再探状，前倾下滑，后脚跟勾住栏杆，名“蜻蜓嬉水”。连作“鲤鱼出水”（腹部横于栏杆上、四肢伸直）、“丹凤朝阳”（单腿脚背勾住栏杆），以及急速转圈，突然下坠、脚勾栏杆等一组动作。

眼彩、鼻彩、口彩　里河乡班常用表演特技之一。将干红粉纳于眼角之中，或用红粉棉球藏于口、鼻中。戏中人物中毒或极度悲愤、气恼，演员便挤眼、震鼻、咬嚼，使红粉伴泪水、口水流下，像鲜血一样。如《鸳鸯壶》中太夫人喝毒酒后有一大段唱词，唱时用眼、鼻、口彩，然后从桌上抢背翻下。又如《铡包勉》的包公，铡包勉后痛哭侄儿。至伤心处“血泪”从双眼流下。再如《黄鹤楼》的周瑜，当他得知自己的令箭放走了刘备时，气恼过度，他口咬令箭、两手掏翎，在亮相中两道鲜红的“血”从鼻孔中流出。

滚钉板　里下河徽、京班特技。钉板长约二尺，宽一尺许，上面钉满五寸长铁钉（共三十六根，中有主钉一根）。表演时首先用一只活鸡，抛向钉板。鸡立即被钉在主钉上，由人提起钉板，在台上自左向右出示给观众，然后演员打着赤膊，用“扑虎”的动作扑上钉板，双手抓住钉板对准前胸，在台上来回翻滚，然后人伏在钉板上。饰旗牌、下手的演员七人站在他的背上。待七人从背上下来后，再仰面朝天，身置钉板，由三人立上去。此时钉板下的演员还要双手双脚腾空片刻。结束后，演员胸前丝毫无伤。这种特技，一要靠演员的气功和臂力抵撑，其次要掌握窍门，即把鸡从钉板上取下时，连主钉一齐拔下。“扑虎”时，手先落地，然后落脚，手臂要夹紧，人和钉板需抱圆等等。

过去里下河班在《九更天》一剧中，必用滚钉板特技，当时的做功老生、靠把老生均有此功。杨洪春演《九更天》时，运用此技尤为出色。

独脚人、剪人、割头术、变头术　为南通里河徽班《封神榜》连台本戏中常用特技。《轰潼关》中姜子牙部将独脚龙须虎为独脚人扮相：演员双腿穿进特制的一条裤管的衣裤，用跳步或移步行走表演。《黄河阵》中，陆压道人由两孩童合扮，即各穿一条裤管的裤子、各戴一个半边脸的面具，合成一个头。上身各穿一只袖的服装，合成一个人表演。破阵时，赵公明之妹琼霄放大剪一剪，在火彩中两孩童分开，遂成两个被剪开的半个人。此剧中寿星，套一带有弹簧的纸糊头（面具），被云霄用混元金斗罩住，往上一拉：弹簧松开，寿星头变成长形光头。《姜子牙下山》中，申公豹和姜子牙赌头，申公豹将头割下抛入空中，被白鹤叼住，落下后头颈错位，背面而接。具体做法是：演员特制上衣，内有一完整的肩架，头套面具。割头时，演员将头缩进肩架内，面具离头，被一根暗色细线吊上空中，当面具再回到脖子上时，假头已朝背面。《诛仙阵》中的美人头：上场时是一美女，事前有一特制的六爿合画成的骷髅，分放肩上，用一根绳子连起咬在嘴内，表演时火彩烟雾弥漫，绳子紧抽，六爿面具合起，美人头变成骷髅。还有龟灵圣母当场变龟，做法比较简单：另用一演员化妆龟形隐蔽在景片后，在火彩烟雾中，两演员对调即成。

以上各种特技均为清光绪间全福班金二父子所创造，后来里下河许多大班均掌握这些特技。

三上吊　徽剧特技。常由武丑表演，亦有剧名《三上吊》者。武丑饰一小偷，半夜行盗，不料遇鬼，转身便逃，鬼尾追之。武丑先上栏杆做一些杂技性动作，然后头脚分别搭在两根栏杆上，两边转翻。接着再将上身倒挂，膝弯勾住一根栏杆，最后用足关节扣住另一根栏杆。至“三上吊”时，演员需事前将所有的头发梳好，使每一根头发均能承受拉力，然后，编成发辫。表演时用绳扣好，穿进滑车（葫芦）拉上竖在台前的高杆，被吊者在半空中来回荡动，边唱边表演，唱一段脱一件衣服。

此项表演特技，因十分惊险，徽剧班社往往在演出前几天就将高杆竖好，招徕观众。

滚灯　一名“顶灯”。特技，也是剧目名，徽剧丑脚戏。小丑饰丈夫戴棒槌巾，着茶衣，短腰包，外套褶子，念数板上。自报家门后，趁老婆不在家中，换上新衣，出门游荡。偏是巧遇从娘家回来的老婆，被拉回家中，剥去外衣，罚夫下跪。丈夫寻找地下的凹塘，不见。妻答以扫地时已被填平。夫讲：“哎呀！我家三代人跪成的凹塘，给填掉，真可惜！”妻命他头顶马桶盖（代以铙钹）跪在地上。夫见妻下场，坐上凳子，敲起铙钹，唱小曲作乐。（此处要唱京段子）其妻出来看到，加重惩罚。命他头顶叠起的九只碗，碗中点燃蜡烛。又命他手要打拳，口要唱曲。再命他在地上翻滚。最后，则命他爬板凳，还要爬一段，唱一段。全剧的重点在爬凳。其妻将两张长凳分放作底，上面直架两张长凳，第三层又横架两张长凳，最上面再加一张长凳，共七张长凳叠为四层。命其夫，头顶碗灯，在七张凳中翻、窜、爬、滚。其夫先从底层第一张凳爬过去，窜到第二张凳；又翻上第二层的第三张凳；再滚回底层，然后又爬上第二层的第四张凳，连窜带滚，一层一层往上翻，包括下翻后再往上爬窜，碗不掉

落，烛不熄，口中还要连念带唱。到最上一层，减去几只碗，再竖放一张凳，人坐到凳脚上，两腿盘起，放开。最后妻讲："你今天做得不错，奶奶有赏！"夫问她赏什么？妻与其耳语，夫喜，结束。南通里河班演员姚四立擅演此剧。

夹碗下翻 徽剧武生翻扑技巧。演员两腋窝各夹一只碗，左右肘弯各夹一只碗，双手各持三只碗紧扣胸前，嘴里再衔一只碗，从叠起两张半或三张半的桌上翻"高提"下。碗不落不损。落地后接着还要翻十几个以头触地的"硬头加官"。此为用十一只碗。也有只用九只碗的（去掉肘弯的两只碗）。徽剧《江东桥》、《打登州》、《闹江州》等戏中常用。有时两个戏班在"打对台"时，也露此"绝招"。除"夹碗下翻"外，亦有手持一盘，盘中两碗，碗中有水，在叠起的两张半至三张半桌上翻下，水不洒出。或端一盘麻团从高翻下，麻团仍在盘中不落，以此表现剧中人具有高超技艺。里河班筱林贵、姜周坤、赵子林等擅演。

耍獠牙 徽班特技，为武二花常用。獠牙系从猪颔骨上选用，约二寸许，弯似小羊角。表演时演员将二獠牙含在口角两边任意转动，如《定军山》中的夏侯渊口露两支大虎牙，衬托其特有的勾脸，更显面目狰狞。

空中飞人 欧阳予倩在南通时，于京剧《馒头庵》中所用特技。该剧取材于《红楼梦》中智能与秦钟的爱情悲剧故事。秦钟临死梦见智能的灵魂，此时智能在空中飞舞，唱一大段〔反二簧〕。用长约一尺三寸、宽五寸的一块木板，两头系上钢丝，吊在舞台的天桥上面，由专人操纵其上下升降。也可回旋，可左右摇摆。演员站在木板上，腰里用两根包着铁丝弹簧的带子扎紧，外面套上长裙，再系腰裙，使观众只见人在空中飘舞。有时做卧鱼姿式，好似斜飞于空中。如下腰，又像人倒飞在半空。舞台上再配以纱幕和云景，观众看来颇为逼真。

长绸舞 欧阳予倩在南通时创作的京剧舞蹈。先排《杨贵妃》时，已创作了"白练舞"，半年后在《百花献寿》中，进一步设计了"长绸舞"。他用两条不同色彩的长绸，各长一丈九尺，先舞一条，然后再加一条。舞时将长绸折叠拿在手里，放出去再收回来，扔一头接另一头，两条长绸倒换着扔接，再加上翻身等各种身段，然后双抛两条，两头接，跟着用连续的"鹞子翻身"，将一条绸带向空中抛成一个圆圈，人从圈里跳来跳去，反手将绸带接住。再拿起另一条绸带，两只手换来换去，让两条不同颜色的绸带在空中飘舞。最后作几个快速转身的动作结束。

欧阳予倩的"长绸舞"，一是绸带特别长，二是手持处不用木棒衬，舞动后让绸离手在空中飘转，看上去似觉绸带更长，人舞其中，飘飘欲仙。

上高三张半倒僵尸 徽剧的绝技。靠把老生在跌功戏中常用。舞台上用三张桌子叠起，再加一张椅子在上，演员立于椅上往下平倒，仰跌于台上。用此特技的常见剧目有：《火烧绵山》、《桑园寄子》、《上天台》等。里河班擅长此技的艺人有：网锅子、杨大牌子、朱发宝等。

上高三张半硬锞子　徽剧武二花、靠把老生的特有硬功。三张桌子叠起，再加一张椅子在上，演员从椅子上摔硬锞子落地，接着再连摔十几个。平地摔锞子还要讲究起"范儿"时，双脚上蹦要高，落地轻。这种锞子既高且漂亮。用此特技的常见剧目有《跌涧》、《火烧余洪》(即《紫竹林》)。靠把老生在《绵山图》、《上天台》等跌功戏中也常用。里河班中擅长此功的艺人有武二花"四八子"赵洪生、靠把老生网锅子等。

吊辫子　梆子戏中表现人物悬空的技巧。演出前，演员先用热水洗发，再喷上酒，梳成小辫。用一根长粗绳，一端扎成两个圆圈，演员将腿伸进。绳子由后背出，小辫系在绳上，然后与高杆上的滑轮绳相接。一拉绳，人即腾空而起，悬在空中。此技以往为《大上吊》的李翠莲，《打媒婆》的媒婆所用。

另一种表演形式：舞台中心倒放着一张方桌，四腿朝上。每个桌腿挂一筲水。戏台顶上吊一根连着滑轮的麻绳，演员的辫子拴着麻绳，双手抓住方桌的横撑。待麻绳拉起，人与方桌俱能悬吊在三米左右的高空，使人惊心。

鸡蛋簸米　是梆子戏中武丑或武生挟物翻扑的技巧。将八个鸡蛋，分别放在演员的两手掌、两腋窝、两肘弯与下巴、口腔内，双手再拿一只小簸箕，内放少许小米，从高桌翻下。鸡蛋不掉米不洒。如《三岔口》的刘利华，《佛手橘》的邱小义，均表演此动作。

滚棚　是武生、武丑的高空特技，表现人物飞檐走壁。舞台前两侧各竖一约七米高杆(或一高一低)，中间一横杆拴棚布，演员快速爬上杆顶做表演动作如"斜插一杆旗"，即双手紧握杆顶，身体倒竖向斜上方伸直，然后头朝下倒爬横杆上(或做"珍珠倒卷帘"、"顺手淘井"而下)，躺上棚布，随着锣鼓节奏左右滚翻，表现在房檐上向下观察之意。如《盗黄袍》的小丑即用此动作。

顶碗钻席筒　柳琴戏勾行(丑)的表演特技，在传统戏《拦马》中专用。表演时在台上铺一领大芦席，饰演焦光普的武丑，头顶一碗清水，仰卧在席上，并将大席卷成圆筒，围在身上，然后，再从席筒的另一端倒退出来，保持头上顶的碗中滴水不洒。另一个动作是：将身体俯卧在芦席上，以腹部作为支撑点，头和脚同时翘起，然后用手拨动地面，使身体在席上旋转，亦可头顶水碗。此一动作，称之为"转席"。

口吐百丈　童子戏武旦和丑行常用的一种技巧。将白纸剪成约三公分宽的长条，连接成约五至七米长，卷成圆卷，由演员含入口中，另一演员抓住纸卷中心部位的尽头，向外抽拉。如灯光转暗，效果更佳。一般用于神话剧中仙魔斗法的表演。如《洪山捉妖》的大妖，由旦脚扮演，当张遥公捉拿她的时候，她便施用此法，抽出



长纸条，欲将张遥公捆起，以表现剧中人物的法术。



衔铲　见于童子戏。“铲”即农村中耕地所用的犁头，衔铲原为祭祀“了愿”常用的一种表示“驱邪”的特技，由甲、乙两人配合表演。甲先将烈火烧红的铲子叉起，乙张开嘴巴用牙齿咬住，同时双手食指和拇指用一种类似梧桐树的“花皮树”树皮包着。捏住铲子左右两角，走出百米之外方可丢下，后被艺人用在童子戏剧目中。如《李迎春出家》中的李老君，出世后与妖精斗法，屡战不胜。最后，老君从炉火中衔出烧红的铲子直取妖精，妖精连连退避。老君将铲子向妖精投出，妖精伏地而降。

剧目选例

辞朝　昆剧《琵琶记》中传统折目，以冠生为主，生末合演，唱白并重。前半出曲牌从〔入破第一〕到〔出破〕系昆曲中仅存的一套唐宋大曲(属越调)。旋律简朴，没有大的升降跳跃和华丽花腔，风格古老纯朴，符合蔡邕的议郎身份、地位和上表的特定情景，因此形成了表演艺术质朴、端庄的特点。

末扮黄门官，开场〔点绛唇〕后有六百三十四字大段独白，传统称为“黄门赋”，介绍宫廷早朝升殿情景，为蔡邕上表作好环境铺垫。“黄门赋”叠字、排句很多。既无伴奏，亦无字谱，抑扬顿挫全靠演员掌握。首先要分清层次，再处理好节奏变化：自报家门只须念得稳重缓慢，停顿后念：“早朝时分但见……”由慢逐渐转快，有声有色地念出早朝景色，抒情、流畅。念“报到上林春晓”要转慢，念出宫内宫外早朝时各种动态，并列的各宫各殿要一气呵成。停顿后再念左右列队军卫仪仗。威严肃穆，似身临其境。“黄门赋”一段是念白技巧性要求很高的硬功戏。

蔡邕得第后，职授议郎，赐婚牛氏，招赘相府。因闻家乡遭灾，思念双亲及妻子，于是早朝上表辞官、辞婚，请求回家养亲。为臣向君王奏表，按宫廷礼仪整冠、整衣、束带、执笏，恭恭敬敬地双膝跪地。君王虽不在台上(后台虚设处理)，但从蔡邕跪唱中表现出君王的存在。为照顾观众，演员有时可转身向外，而蔡邕心中始终是面向君王的。叙述事件，因在君王座前，不可失礼。奏表演唱，手执笏，目不斜视，手不乱指，不作任何身段。唱到“家乡遭水旱……怎不教臣伤悲叽泪垂”时，虽情不自禁流泪擦拭，但立即被黄门官提醒而止。面对

至高无上的君王，蔡邕处处小心谨慎，时刻控制自己，虽无身段，神态整肃庄重。昭容下诏，以无伴奏干唱形式宣读诏书，不同于一般以念白下诏。

君王准了赈灾本，未准辞官、辞婚。蔡邕虽思亲心切却不能归去，和黄门官对唱表达出无可奈何的悲痛、惆怅、不安，又不得不服从君命，怀着尽忠难以全孝的矛盾心情下场。

该剧跪唱为主，没有多少身段表演，传统称为“摆戏”中的“摆戏”。

清末光绪年间，为沈月泉（冠生）演出剧目，二十年代传授赵传珺（冠生）和倪传钺（末），并列入上演剧目。沈月泉子沈传芷（冠生）也演过。中华人民共和国成立后无人演出，舞台上已经失传。在抢救遗产中，由沈传芷、倪传钺录像传授。其中唐宋大曲极有研究价值，《振飞曲谱》载有该剧剧本及曲谱。

定情赐盒　昆剧《长生殿》中传统折目。排场戏。以场面宏大、服饰豪华著称。演员均穿戴宫廷专用的黄色服饰，桌围椅披亦皆黄色，有“黄全堂”之称。音乐亦华彩多姿，富丽堂皇。主角为大冠生和五旦。全场气氛热烈、欢悦，表现出升平景象。

开场，唐明皇边唱边上，心情愉快地等待入选贵妃到来。杨玉环初选入宫，身着宫装，美艳无比。在宫女的簇拥下款款登场。她平步青云，册为贵妃，内心充满了自傲和喜悦，但初次上殿见驾，虽喜而不敢轻露。小心谨慎，莲步轻移，整冠、抖袖等宫廷礼节动作，稳重端庄，显得雍容华贵。传旨排宴，在欢乐的乐曲中唐明皇坐桌椅中位，杨玉环右侧旁位，宫女、内侍分别站立两旁。敬酒时，有四支大石过曲〔念奴娇序〕。第一支由唐明皇唱，热情洋溢地赞美贵妃，末尾齐唱同场曲。第二支杨贵妃唱。她深感皇恩，受宠若惊，愿永远忠于君王。末尾唱同场曲。第三、第四支分别由宫女和内侍齐唱，末尾均唱同场曲。同一支〔念奴娇序〕曲牌，以换头、合头，生、旦独唱，宫女、内侍男女声齐唱等不同处理，将主角和群众情绪互相烘托，融成一体。特别是四曲末尾合头“惟愿取，恩情美满，地久天长”，全部用同场曲处理，赞美李、杨二人的爱情，渲染欢乐的气氛。撤宴后，唐明皇和杨贵妃阶前携手赏月，轮唱中吕过曲〔古轮台〕，宫女、内侍由两旁退至后位，唐明皇、杨贵妃相依相偎，月光下两情欢娱。第二支〔古轮台〕由内侍、宫女唱同场曲，边唱边圆场。行至西宫，内侍、宫女分别退场。唐明皇为表示对杨贵妃的宠爱，赠金钗钿盒。贵妃喜出望外，跪接谢恩，珍藏钗盒，海誓山盟。二人载歌载舞，表现了新婚欢乐和互誓忠贞的爱情。

昆剧要领“一引、二白、三曲子”，此剧规范严格，引子要起小工调，难度大。曲牌〔念奴娇序〕一板三眼，连唱四支，十分适合唱腔技巧的训练，因此被列入开蒙戏之一，几乎每个初学者都要学唱此剧同场曲。

该剧长期盛行。清光绪年间，沈月泉（冠生）、丁兰荪（五旦）擅长此戏。二十年代，沈月泉、尤彩云将此戏传授与朱传茗、张传芳（五旦）、赵传珺、顾传玠（冠生）等。三十年代传字辈曾在上海演出。1956 年又由朱传茗传授与柳继雁（五旦）、高继荣（冠生），并在苏州演出。

惊变埋玉　昆剧《长生殿》中传统折目。《惊变》、《埋玉》两折通常连演。《惊变》不连《埋玉》亦称《小宴》。为大冠生和五旦应工，唱做并重，为历代昆剧名家所常演。

唐明皇厌倦了御厨盛宴，与杨贵妃在御花园内小宴对酌，开怀畅饮，别具情趣。开场时，唐明皇、杨贵妃兴致勃勃，同辇至御花园游赏秋景。下辇后，手相挽，肩相并，花间散步，轮唱〔南泣颜回〕，悠闲舒徐。及至清雅小宴，唐明皇坐中位，贵妃侧位，浅斟慢酌，贵妃唱李白所作《清平词》，运用扇子、水袖身段，歌舞助兴。唐皇玉笛相和（或按板击节），更添欢乐气氛。唐皇大喜之下换大杯对饮，劝酒醉妃。正当唐明皇兴高采烈望着婀娜多姿、醉态可掬的杨贵妃被宫女扶下，得意忘形放声大笑之时，突然鼓声骤响，杨国忠闯宫禀报安禄山叛变，守将投降。唐明皇如遭晴天霹雳，用最大力气念出“啊”字，大惊失色，倒退数步，配以一锣，浑身瘫坐在椅上，双手下垂，水袖搭下，呆若木鸡。此时的大停顿、大静场，表现了人物感情的大起大落，乐极生悲的大转折。唐明皇惊恐万状唱完〔上小楼〕后，仍侧身瘫坐椅上，一手撑头，肘靠椅背，跷起一腿架在另一腿上，一扫往日尊隆，变得萎顿颓丧，垂头丧气下场而去。鼓声是剧情由喜转悲的转折点，前半折是欢乐、轻快的基调，至此情绪惊骇消沉，恐惧不安，人物心情起了极大变化。其后如不连演《埋玉》，唐明皇随杨贵妃下场。

《埋玉》主要表现唐明皇逃难途中，六军哗变，被迫赐死杨贵妃，二人生死诀别，难分难舍的悲剧场面。和轻快、抒情的《小宴》前后对比强烈。

唐皇蒙尘，仓惶离开长安，与杨贵妃来到马嵬驿。闻哗兵杀了杨国忠，亦无可奈何。而军士的呐喊声又起：“不杀贵妃，誓不护驾。”唐皇爱妃心切，命陈元礼弹压军士。二次兵哗，贵妃哀求，唐明皇安抚劝慰，陈元礼以社稷安危晓以利弊。在保皇位和保爱妃之间，必须作出痛苦的抉择。唐皇三个重复的“喔”字念得深沉，需要力度，以表现复杂的内心矛盾。唐皇与杨贵妃同唱〔会河阳〕，表达了难舍难分之情。面临第三次兵哗及被围困驿亭的威胁，两人双折袖，抱头大哭，倾泻死别的哀怨悲痛。在高力士催促下，唐明皇不得已忍痛弃妃下场。贵妃自缢后，唐皇背双手，冷落孤单，缓步走上，哭妃不已。面对当初定情所赐金钗钿盒，见物思人，更加悲痛。以至陈元礼三请起驾，才醒悟过来，带着满腔悲愤，双手抓袖、丢袖，踽踽而去。

最后在军士护卫下，龙套、宫女、内侍手持銮驾仪仗，唱同场曲〔朝元令〕，边唱边走队形。十六人横竖四排站满舞台，分二队向里分背，二人并排走圆场、走斜太极、排二队、摆斜口八字于下场门前，高力士、陈元礼、唐明皇骑马随后。唐皇至右台口摊手，叹乞，无可奈何穿队下场。群众四人一组，分背跟下。同场曲和队形变化，渲染了护驾幸蜀气氛，整齐紧凑，很有特色。

此剧清末为沈月泉（冠生）、丁兰荪、尤彩云（五旦）拿手戏。二十年代为昆剧传习所朱传茗、张传芳（旦）、赵传、顾传玠（冠生）常演剧目。1956 年由张传芳传授，《惊变》为柳继雁（旦）、高继荣（生），《埋玉》为张继青（旦）、董继浩（生）演出剧目。

乔醋　昆剧《金雀记》中一折，叙西晋诗人潘岳故事。其中[太师引]为冠生名曲，历来盛演。

潘岳纳妾巫彩凤，并以原配井文鸾定情所赠的金雀簪一支给巫。后遭兵乱，巫守节为尼。井文鸾与巫巧遇，相约迎巫回家。井至潘岳任所，以巫之金雀示潘，故出妒语相嘲戏，所以称作"乔醋"。

潘岳史称"美男"，以小冠生扮演，姿貌丰美，潇洒俊逸。上场坐定后，副扮的书童瑶琴归来，带来巫彩凤的书信，潘即拆念"遭兵守志入空门，幸遇瑶琴达远音"。此时，将搁在左腿上的右脚放下，身略前倾，心情关切。"不识河中金雀女（潘原地站起），可能再会月车人？"念完，视线移向前方，对这意外佳音十分动情，不禁"呀！"地一声，随即坐下，唱〔太师引〕"顿心惊"双眼凝视前方，现惊诧神色。"蓦地如悬磬"，"蓦"字一出口，即手掩书信，随即右手在袖内从左袖下穿出，作外翻袖，伸向右耳上方。唱至"磬"字，右手下落，一抖袖。"止不住盈盈泪零"右手伸出在面部右前方，以拇指与食、中指相互成圆形捻动。唱至"泪零"时，右手作掩面状。"记当日在长亭……"站起，右手从左手中取出书信，向右方台口边走边指出，站定。然后左手轻搭右袖，右手持书信在面前左右移动，面部与右手作反方向移动两看。"……分袂"，两手食指先合后分，同时向台中后退。"问归期细嘱叮咛"，从台中边走边用右拇指搭着食指，指向口部，在右台口站定，左手持书信在下、右手作兰花指在左手之上相距四、五寸，由里向外作圈状辗转。"却缘何身罹陷阱？"两手作摊开状，边摊边退至台中，右手从左手中拿过书信，然后作云手。每作一次左腿向下场门方向跨一步，右腿跟上，两腿成"丁"字式，且稍蜷，共作三次，每次都短暂亮相。"犹幸得保躯命"，走向台中座椅左侧，右手翻袖搭在椅背上，左手举书信在左前方，欣慰地微微晃动头部，使帽翅上下稍作摇动。"劈鸳鸯是猖狂寇兵"，右手从左手接过书信，左手随即将水袖向右前方抛出，同时走向台右前位，右手执书信指向前方，左手作锥拳与右手同由胸前伸出，右脚跺足作愤慨状。"最堪怜蓬踪浪迹似浮萍"，两手在胸前由左至右作水平圆形划动二次，右手将书信合于左掌共作圆形划动，然后两手指向前方，向台右再往里挖去，走一半圆，至下场门前转过身来，面对台右前方，两手左右置胸前，再向外摊开，边唱边退向下场门，唱完即返身下场。转身前明确交代右手将书信放入左袖中，以为后面的戏作准备。

井文鸾至，潘再上。夫妻久别后的相聚，两人都很兴奋。忽有上司紧急公文到，潘下场，袖中书信无意掉下。井文鸾拾起书信，知是巫彩凤写来，于是展开下面的戏。潘的"无意"掉信动作，必须在背对观众与旦作揖时，迅速将右手从左袖中书信置于左手，笼在袖内，转过身来，于吩咐开门接公文而作双抖袖时，左手在袖中顺势将书信丢向地上，然后径自背着双手向上场门而下。

潘再上时，井已看过巫之来信，其实她在途中遇到巫彩凤，早已知悉丈夫纳了小妾，并将丈夫给巫的金雀簪也带来，在既对巫的遭遇有所同情，又因丈夫纳巫为妾而有醋意，打

算小小教训丈夫一番的复杂而微妙的心态中，故意和丈夫以“玩笑”方式作有节制的发泄，以使心理得到平衡。潘岳对发妻井文鸾，恩爱甚笃，又怜爱巫女，是鱼与熊掌意欲兼得的心态。但因井家有社会地位，又是明媒正娶的原配，故对井有所忌惮，只想等过几天后，找个恰当的机会，再把巫彩凤的事告诉她，争取她能同意。所以当井文鸾兜着圈子要看他的金雀时，一下子戳到他的心病，他在暗自尴尬的同时，只想设法扯开去。但是井文鸾已将潘给巫彩凤的金雀带在身边，她要给丈夫一点小小的警告，于是她继续在金雀上把文章作下去，冷眼观察丈夫怎样扯谎，并且一步一步地揭穿他的谎言。潘岳在妻子锐利的目光和打中要害的追问面前，内心确是惊慌，但他又认为妻子绝无可能知道纳妾之事，所以表面上还装得轻松，甚至坐下时，还把搁起的二郎腿晃两晃，故作若无其事的样子。

潘岳坚持说金雀还在书箱内，井文鸾就叫他“快去取来”。潘岳再也无法推托，只好起身走出。可是他犯难，立定后，手弹纱帽，想拿出书信，争取妻子同情，以平息此事，但在袖内找不到书信了。井文鸾知道丈夫拿不出金雀，也不想把丈夫戏弄得太难堪，故又将潘叫回，干脆将巫处的金雀拿出来将丈夫一军，此时两人对白越来衔接越紧。井拿出第一支金雀簪时，潘先是一怔，但立刻辩解说，这原是妻子保存的一支。井也胸有成竹地抿嘴一笑，承认原是自己的一支。潘被绷紧的心才又放松下来，还颇有点洋洋自得。但是妻子说：“还有！”他当作妻子是在吓唬他，背躬向观众作“看她还能拿出什么来”的手势。井文鸾这时决心摊牌了，一下子拿出两支金雀簪在丈夫面前，这下可将潘岳惊得手足无措，他只有无奈地干笑、双手里翻袖、跨右腿、迈左腿，和井相对，右手托住井的左手，左手托住井的右手，两眼直瞪着井手中两支金雀，发出“哈！嘻嘻！”的尴尬笑声，两人在台中作两次先合拢后拉开身段，直到潘岳退向左边的座椅，“嗵”地一声坐下，目瞪口呆为止。这时井文鸾取出书信，往台中地上一扔，潘岳见信，立即蹲身拾取，却被井一足踩住，潘难以启齿，只是乞饶地用手轻掸井足几下。井背脸一笑，收足，潘取书信站起，随即迅速将自己原坐的椅子搬至正中，左右两袖掸椅面，站在椅左，右手扯左袖一躬，作请井坐状。井即以胜利者的姿态坐下，潘即讨好地一连串赔不是，并说明纳妾原委，结束戏剧纠葛。

潘岳是文学家，此时新任县令，春风得意，闺房乐多。不可演成惧内书生，或风月子弟。本剧是当年仙霓社顾传玠、周传瑛、沈传芷的常演剧目，为蔡正仁所继承，并有所丰富和创造。本省凌继勤得其传授。

跪池　昆剧《狮吼记》之一折，以五旦与巾生为主的轻喜剧。老生上场，更加完整了喜剧结构。

陈季常由巾生扮演，这是一个喜好冶游而又惧内的角色。柳氏原由刺旦扮演，现大多由五旦应行。

原来约誓春游不狎妓的陈季常，为苏东坡所撺掇，违犯了自己的誓言。其妻柳氏侦知，十分气恼，上场时，椅后已倚着藜杖，她高呼：“陈郎！”陈上场时睡意未消，哈欠揉目，柳氏

再次一呼，陈闻声一惊，赶紧上前，向柳一个肥揖。柳氏满面秋霜，陈已寒上身来。柳责问昨天："有妓、无妓？"陈支吾抵赖，十分尴尬。在柳氏厉声呵斥下，陈双膝微弯，上下略作蹲动，欲跪而未跪。及至柳氏欲叫人来对证时，陈只得说："娘子不要叫他出来，待卑人味，勉强认了吧。"（"勉强"二字加重语气）他面现窘状，左右顾盼（怕被人见），右袖下垂微宕，身子上下蹲动，又是欲跪不跪的样子。柳氏见陈仍未如实承认，火冒起来，厉色追问，陈见赖不过，忙应道："吖，有、有、有妓。"并在"妓"字上干脆利落地向外一跪，他下跪动作之熟练，方位之恰当，使人一看便知，他在妻子面前下跪早是久曾惯经了。

柳氏举起藜杖要打陈生，陈想出逃过挨打的小计："打是小事，只是娘子新养成的指甲，会打坏的。"二人互相夺杖，拉扯之间，果然带伤指甲，柳氏急以杖掷地，退后一步，翘小指呵痛。陈趁机起立，一手托柳氏腕，一手扇柳氏小指，口对小指吁吁作声，并讨饶说："饶了卑人吧。"柳氏总算高抬贵手："权且记着，再犯并责！"陈感激不尽地深深一揖。以上为正戏跪池之铺垫。

柳氏目注地上藜杖，命陈拾起，陈怕挨打，动作迟迟。柳厉声一喝："取来！"从陈手中夺过杖，陈唯陪小心而已。柳领陈出门，小圆场，归中，至上场角，陈不解来此作甚，问："哪里去？"柳氏向下场角一看："打便饶了，罚你跪在池边。"陈这时才有把握可免一打，如释重负，右手食指擦鼻，拎左袖，摇摆作得意状："哈哈，跪是卑人的本等吓。"他向柳氏要求闭上院门，恐被人见。柳氏又恼，以杖顿地，挥向陈的后背，说："打了再跪！"陈见状忙说："是是是，就跪！"抢步到下场角，速转身，在"跪"字上嗵地一声双膝跪下，上身挺直，右手拈左水袖在腹前，姿势堪称标准，神态亦复安详。

陈生跪在池边，有段柳氏拧陈耳朵的戏，陈只有哭丧着脸，双手虚掩被拧的耳朵，身子被牵，踮足上耸，逆来顺受。闹腾一番，柳氏下场去吃陈皮砂仁汤了。

场上只有跪在下场角台口的陈季常，四下寂静，忽池中青蛙齐声鼓噪（乐队用木鱼排成横列，一下挞去，连续作声，便成蛙鸣）。本来已渐觉轻松的陈生，此时难受，烦躁莫名，惶恐地对池蛙诉苦道："蛙哥啊蛙哥，你往常不出，偏偏娘子罚我跪在池边，你只管咕咕咯咯。你叫不打紧，倘被娘子听见，只道我在告诉别人了嘘。"三次蛙鸣，他三次向池中掷土块，青蛙不叫了，紧张的情绪才又放松下来，不觉搓手呵欠，两手徐徐下垂，假寐起来。

正在这瞌睡沉沉，左摇右晃的时候，不知趣的苏东坡来了。苏进门发现陈生跪着，立即禁声，一手张折扇，一手搭扇角，蹑足潜行至陈背后，将扇折拢，以扇头虚虚向陈脑后一指。假寐中的陈生似被扰醒，但不知人来，唱第二支〔宜春令〕，自幸今日罚跪，无人瞧见，但觉膝盖儿跪疼了，乃壮起胆子，以掌击地喊柳氏："奶奶、太太！"内无应声，只得遥向空中哀求神道。苏东坡即假装神道，出现在陈面前。陈急起立，看清是苏，羞惭满面，两人外分背、里分背，照面时苏指陈哈哈而笑，陈以袖障面。

柳氏出见苏东坡，分宾主坐下，陈要让上首主位给柳坐。因为有外人在场，柳氏轻轻斥

陈一声，坐了下首，陈只好坐了上首，但却是徐徐侧身浅坐，殊为不惯。苏东坡与柳氏辩论昨日狎妓之事，不料却挨了柳氏当头一藜杖，从椅上滑跌下地，头巾也被打得低压眉下，踉跄走出门外，回头喊陈。陈此时正讨好柳氏，与柳氏捶背。苏东坡一叫，陈不应，仍为柳氏捶背。苏再叫，才蹑足而出，但双拳仍在习惯地作捶背动作，一上一下捶在虚空，从里面一直捶到门外。苏见状，用扇一敲陈手，陈才看看双拳，哑然失笑地放下。

柳氏再次与苏争辩时，没有打苏，却揪陈生耳朵出气，直至苏东坡被赶出大门。柳氏见陈对苏恭谦，专诚送客，急上前提陈耳进门。陈觉得对苏仍不可失礼，一耳虽然被柳氏拽着，仍侧身向东坡拱手："请了，请了！"及至行将下场，陈只好一面被柳氏拧耳向内走去，一面双手在背后，向苏连连打拱而下。

本剧是仙霓社朱传茗、顾传玠常演剧目。现有柳继雁、凌继勤等人继承。

见娘　昆剧折子戏，出自经明人整理的南戏《荆钗记》。王十朋由小冠生扮演，要求扮相端正庄重，嗓音洪亮，举止大方，注重情绪刻画，并不以身段繁多见长。王母（老旦扮）和岳家仆人李成（副末扮）更无甚特殊身段，全剧保持了南戏之形简而情浓的特点。

王母带仆人李成投奔任吉安知府的儿子王十朋，但是媳妇钱玉莲却因奸人套改了王十朋接取家眷的信，被逼投江，王母欲瞒过十朋。但王母与李成神色有异，被十朋追问出隐情。

王母未上场前，王十朋虽是盼望家眷到来，不过挂念而已，态度仍应从容。王母上场，脚步迟迟，一心想着投江的好媳妇，悲悲切切，快到儿子面前，更加无力移步了。

王十朋觉察妻子不来，似有蹊跷，诧异与疑虑，一步深似一步。当李成唱到〔刮鼓令〕第三支最后一句，而结结巴巴唱不下去时，十朋上前一步说："讲！"李成后退，俯身说："是！"十朋再上前一步："说！"李成再后退一步："噢！"口中答应，但还是不说。同时王母起立，掩身至十朋后面，在十朋左右肩后两次向李成探首和摇手，李成一面敷衍十朋，一面看王母脸色，唱完前曲的最后三字。

王母袖中掉出孝绳，知道瞒十朋不过，只得直说，以下一段念白，共有七次叫板，大有一波未平，一波又起之势，在剧中至关重要：场上第一次叫板，王母拍膝："啊呀儿吓！（小锣一击）千不是，万不是，都是你不是！（后退，李成旁点头，又略摇头）……当初承局书亲附，拆开仔细从头睹（作拆信、看信状，小锣三击）"十朋："呣！"王母："道你佥判任饶州。"十朋："这句是有的。"第二次叫板，王母："啊呀儿吓！（举两袖，小锣一击）……休妻再赘万俟府（右手点外，左手托右袖）。"这时十朋大惊，李成摊手叹息。三次叫板，十朋："啊呀母亲（拱手，急念，小锣五击），语句都差了（摊手）！"李成微怔，表示奇怪。四次叫板，王母："哆（双手锥拳对十朋。小锣一击）！"十朋："是！"双膝跪下，李成抢前扶起十朋。……王母："逼女改嫁孙豪富！"王母悲切，手指外。十朋惊呆，李成顿足，锥拳向外一击（小锣四击）。十朋拱手："啊呀母亲！（小锣五击）我妻子从也不从？"跨步至台口，两臂颤动。五次叫板。王母："好！"

叫板后的字，一般都高念，独有此处低沉作悲声。……王母正要说出钱玉莲投江一节，李成急拦："啊呀老安人！说不得的！"起"长尖"，六次叫板。十朋："哆，（锥拳向李成。小锣一击）谁要你多讲！"……七次叫板。王母："啊呀儿吓……你妻子为你守节而亡了！"掩泪，小锣四击，王母退至下场角。

这时要造成越绷越紧的气氛，你言我语，动作交错：十朋一面呵责李成，一面又催请母亲快讲；王母一面应付儿子，一面顾及李成提醒自己；李成一面对十朋俯首称是，一面又要阻挡王母。三人都要各自照顾到与另两方面作不同的交流，这里既要有紧张纷乱的感觉，又要有条不紊，徐徐入扣。

王十朋闻妻噩耗，"气椅"晕倒后，渐渐苏醒，唱〔江儿水〕（其二），这是全剧主曲，首句"一纸书亲附"，仍瞑目低唱，接着慢慢睁眼立起，续唱"啊呀我那妻吓！"在"妻"字上悲声，噎气。"指望同临任所"至下场角，食指比并。"是何人"，顿足，左手托右袖，右指自左向右指出。"套写书中句？"伸手作修书状，边唱边走至上场角。"改调潮阳应知去"，自左至右平抚；"迎头儿先做河伯妇，"望外，右手举起，拈指。"啊呀妻吓！"穿左袖，双折袖，顿足，到台中。"指望百年团聚"，两指比并。"半载夫妻，"摇头顿足，"也算春风一度"，至下场角，左转身，双拂袖，掩泪。

一般剧中念完下场诗便没有多少戏，此剧下场诗后，王母掩泪下场，十朋正要随着下，不料李成告回，被十朋留位，再次往下场门走去，忽十朋又转身，问李成关于妻子灵柩的事，李成告以当时风狂浪大，没处打捞……十朋方稍平息的悲痛又忍不住大放悲声，双外折袖上扬，配小锣二击，此时王母在里面唤："十朋！"李成正无法劝慰，听王母唤声，正好对十朋说："老安人相请。"稍止其悲。十朋搧鼻忍声，耸肩掩泪而下。

卖兴　昆剧穷生戏。《绣襦记》第十六出。叙郑元和耽恋名妓李亚仙，被鸨母榨金已尽，穷至出卖书僮来兴事。

郑元和是一个复杂的人物。演出此角须表现出下列几点：一、纨袴习气，不能免俗。二、打破门阀观念，执著地相信一个青楼女子的赤诚和至情。三、日夕厮守的书僮，又将来卖出，转嫁危难的自私，和不自觉的残忍。四、书生本色，落拓时更见迂拙。

郑元和拖鞋皮，穷生打扮，上场时思绪仍沉浸在与李亚仙鹣鲽绵绵的情景中，左手撩右袖，右手食指向下画着圈圈，表现他穷困到无路可走的迂态。

郑元和问熊店主，卖来兴的事可办成了。此时他仍不改阔公子的派头，坐在当中，两腿交换着跷足，着地的一足还貌似悠闲地颠动。但在讨好熊店主，说他办事周到时，用了穷生特有的"曲肘指人"动作（两手相握，左臂屈曲，用左肘尖向左侧的对方连送两下）。在谈来兴的身价银，郑元和背着熊店主，思量了争价的事，转过身来对熊说："我这没冠小厮，况又伶俐，最少味——百金。"说这话时目不顾熊，手伸一指竖于左耳侧，跷着的右腿还悠闲地晃动两下。

熊店主说来兴身价银只有十两，郑元和争之不得，只好同意，接着就迫不及待地要这十两银子。第一次是两手互相搓掌，伸出一手索要。这搓手掌动作，表现了郑元和内心急于想要，又有些说不出口的心情。第二次向后台叫过来兴以后，来兴并未即时上场，郑也不管，就又急着伸手要银子。这次的手势是：伸出右手，单用一中指向手心频频抬动，口呼"银子来，银子来！"在心情急切中，又只动一中指，以轻描淡写的形式表现出来。

来兴是丑扮的少年。出场后，天真又亲热地告诉郑元和一个"不祥之兆"：木梳一跌两断。动作是两手分张两侧，掌心向前，然后一足立地，一足后抬拐起，轮番踏动，并随这个动势，两掌左右同向摆动（昆剧术语称"张手拐脚"），收势作前踮脚丁字步。这句话使人感觉到他是要与相公共命运的。当来兴知道自己已被卖给崔尚书府中时，愤愤而道："呀呸，踏杀，斩断！"稚气十足地冲至台中，右脚踏地蹬搓，右掌自上落下作斩劈状，两足跟抬起，足尖急速小步作圆形踏动，身子摇曳，作不转身的"捕不倒步"。踏动二圈后一顿足，责问郑元和："格人卖哉，还好再卖格啦?!"（当初已卖给郑家，难道还能再卖?）双手撩起束腰的短裙，继续用双足小步疾走向郑元和，郑遮起羞脸，无可回答。他又用"捕勿倒"步疾走去问熊店主（对郑是责问，对熊则有希望得到否定回答的期待神情）。当他得知确实被卖以后，发出绝望的呼唤，在郑元和与熊店主二人的座椅之间，两头轮番而问："卖哉？ 卖哉……？"同时，两手次第下意识而且绝望地抬动，越抬越快。当他意识到这现实已无法挽回时，一个"骨碌毛"翻滚仰地，随即两腿屈曲向上，轮番蹬动，并靠两肘推移之力，在原地一面蹬动双腿，一面背肘着地推移着自转一圈。此动作十分别致，似小孩赖地哭闹，经过洗炼加工的表演形式。

郑元和唱〔小桃红〕"羊触藩篱"、"进退两难"，向来兴申说难处。前一句，也借用了副脚用的"捕不倒"身段，只是两手食指向下画圈。后一句：他右手拎起褶子，右足随之向前踏下，再平伸左脚，抬腿不动片刻，然后左足落地后踢，双手次第折袖，弯膝略颠，双肘屈曲，贴于两肋，两掌手心向上平伸，随着双足轮番向前蹬出，人体后退的节律，手掌上下连连甩动。这一连串的身段，将走投无路的郑元和的内心情绪，赋以外在形态。

崔府仆人来领僮儿，来兴向郑元和拜别。郑却想趁机溜走，被来兴拦住。来兴两手推在郑腰两侧，郑的两手搭在来兴两肩，被来兴低头顶向后退，坐上当中椅子，来兴纳头便拜。郑的心思却在熊店主袖里的银子，无心受拜。熊店主将银给郑，郑竟趁来兴向自己叩头伏地时，提腿跨过来兴头顶，轻手轻脚溜向上场门。正要下场，忽又忘了手中银子，居然又伸手向熊店主要银子。熊说："你手中不是银子?"郑一看右手，没有！正要反问，再一看左手，一锭银子正在手中，这才酸相十足地掂着银子，趿着鞋皮，急急而去。

来兴随崔府仆人下场之前，有一段表现来兴伶俐可爱的戏，全靠语言顺畅自然，自得机趣。切忌浮滑，亦不可将来兴演得事事老到，便失天真。昆剧前辈徐凌云以七十余岁高龄，扮演来兴僮儿，尤为一绝。当今擅演此剧者为高继荣（穷生）、姚继荪（丑）、张寄蝶（丑）。

痴梦　昆剧《烂柯山》之一折。写朱买臣被迫休妻后，做了太守，崔氏梦想他复娶自己为太守夫人，是昆剧正旦家门演员必学剧目。一般正旦的表演，多强调表现出中年妇女的端庄，重唱，身段表演往往退居次要地位。本剧由于剧情的需要，身段繁多，而且兼融了贴旦、四旦、鞋皮生、老生等家门的表演技法，形成了独特的表演范例。

开始时，崔氏要掌握好一个"悔"字，她对后夫张木匠的不满，使她具备了后来痴心欲与前夫朱买臣破镜重圆的思想基础。及至听到问路的公差说朱买臣做了太守，就很自然地希望前夫来接她去当太守夫人。想到这里，她不禁双手虚掩在口前，天真地"快——嗨嗨嗨——活！"笑出了声。崔氏在本剧中有六次不同的笑，在这不同的笑声中，或是表现了她的天真和自作多情，或是表现了她的不忘旧情，或是梦中痴妄，处理好这六次不同笑声及其内心体验，是演好崔氏"痴梦"的关键。

崔氏是经过几次反复思量才进入梦境的。在反复思量的过程中，要泼墨淋漓，大肆渲染。当她唱〔锁南枝〕时，一厢情愿，满怀希望，自言自语："一夜夫妻百夜恩——"此时"恩"字一出口，旋即变为闭口音，用足丹田之气向鼻腔冲出，化作笑声"——唔、唔、唔嗜！"虽是闭口音的"唔"，却笑得畅，笑得响，笑出一种狂劲，其中掺和着崔氏自知理屈，却又按捺不住希望奇迹出现的复杂情绪。（闭口笑的技巧，需吸足底气，长时间练习。）

崔氏想到当初出嫁时爹娘递她一杯酒，关照她嫁到人家去"要做个好媳妇"，她将"好媳妇"三字用粗喉咙念作老生口气，收到刻画崔氏驰骋遐想和使感情色彩更加丰富的效果。

最核心的表演段在崔氏入梦后的〔渔灯儿〕一曲中：在梦幻般的乐声中门外响起了接她当太守夫人的叩门声，但她要充分玩味和享受这种欣喜的快乐，并不立即去开门，而是故作张致地自言自语："为什么还敲的心急情切？"这时她还伏在桌后，双手十指像抚琴似地在面前颤动平抚圆转，坐在椅上的身子，也随着手的颤抚而像坐在弹簧上似地上下弹动。这反常的动作在生活中不可能出现，但却把她表面上故作张致、心底早已欣喜欲狂的心理状况透露出来。她又自问（唱）："为什么突兀的装痴作呆？"在"突兀"两字上，突然将头往桌前大幅度地一伸，右手虚掩在口前，旋又缩头耸肩地："嘻嘻嘻嘻！"响亮地一笑，把市井妇人的俗态，表现无遗。唱到"为什么装痴作呆"时，崔氏摆动头颈，配合以左右两手先后单掠眉，又一次渲染了她俨然端起夫人架子的俗态。

接唱〔锦渔灯〕，这时梦中的崔氏越发喜不自禁地放浪起来，特别在末句："他敲的又何等蹶跱"中，有一独特的身段：两手十指交叉，翻掌心向外，两臂伸直，反推出去，随着唱句节拍，左右摆动，头部也随之向相反的以方向掉动，自舞台下场角，边摆边退，退向上场门方向，立于台中桌子左侧，这样把崔氏的自我陶醉又抹上一层恍惚的精神状态。

后来，梦中的崔氏终于开了蓬门，让院公、衙婆和衙役们进来。在影子绰绰的来人面

前，她见到代表太守夫人身份的凤冠霞帔，这时她颠狂的喜悦发展到极致：头上歪顶着凤冠，身上斜披着霞帔（套一只右袖，左手将左袖掖在右胁下），挺起肚子，翘着嘴，大摇大摆地在舞台中心转了一圈，以示当了太守夫人以后是如此地旁若无人（掖着袖子大摇大摆地走动的身段，是从穷生行的程式挪来）。

好梦不长，梦中的后夫张木匠持斧来惊醒了她，欲醒未醒时，已是一身冷汗，她还闭着眼，叫从人们："取凤冠霞帔来！"这时她双手并伸在面前，大幅度地招动，十分强烈地传达出不肯失去这到手的夫人标志之情急心态。及至蓦地睁开双眼，才意识到这是"一场大梦"！此时支撑她的力量一下子消失净尽，全身瘫软下来。她低声呻吟："崔氏呀崔氏，只有破壁……"这时陡然惊心动魄地提高八度大声接唱"……啊呀，残灯……"并以大半个圆场和大幅度的双云手出指，回头指向桌上烛台，然后在："零碎月！"的无力呼喊中，神情木然地戟手直指舞台右前上方，在哽咽啜泣中下场而去。

昆剧"传"字辈艺人沈传芷得其父沈月泉精心传授，擅演此剧，后传给张继青，成为张的代表作。

刺虎　昆剧《铁冠图》之一折。费贞娥由四旦扮演，她假意的笑语温存，与出自内心的满面杀气，交错并用，是昆旦"两副脸"剧目之一。饰演费女，通常易犯只强调她的"两副脸"，倏而变换，而不知其应有统一基调之病，以致演得支离破碎，不复可信。费女的基调是强烈的悲怆，贯串始终。

明崇祯末年，李闯王兵破北京，明遂亡。费宫人乔妆公主，欲刺闯王，谁知闯王将费配其部将"一只虎"，后被费杀。

费贞娥上场，是历代演员着意揣摩的第一个关目。她穿红蟒，戴凤冠，内心压着国破家亡的一腔仇恨，面容冷峻，忧思神疲，心力交瘁，握袖端带，步履娇弱地缓缓走到九龙口，立定，突然乐队起"匀匀！"她全身提气，一扫柔态，复仇怒火化作丝丝冷气从唇齿间迸出。唱〔端正好〕前三句，除侧身换足而蹋，和必要的表情手面外，没有其他身段。到第四句："誓捐躯要把那仇雠手刃！"切齿咬字，右手从左上往右下戟指，同时退一步蹋足（这是昆剧四旦特有的刚性动作），其动作力度，与其柔媚娇美的仪容判若两人。第五句："因此上苟且偷生一息存。"绷得很紧的身心，一下子松弛下来，露出弱女子的悲切哽咽之态。

费女以一个普通宫女，假扮公主，在其举止眉宇之间，还须有故作矜持的成份，以使闯王营中人等，对她冒充的高贵身份不生怀疑。有时她对自己也一展苦笑："刺杀敌人首领的重任，怎会落到一个弱女肩上?!"她笑也带有悲怆的色彩。一曲〔滚绣球〕，是本剧主曲，将娇怯与复仇血性进一步强化于心底。

费女听到一只虎将来洞房，有一段无声表演：起立，强自镇静怦然的心跳，左右搭鬓，思索对付一只虎之法。接着手端玉带出门，往上、下场门及其左右察看环境，阒寂无人。看至最后一动作时，忽感背后远处似有人来，可能就是一只虎，顿时咬牙怒目，转过身来，双

手食指，一前一后，指着远处，应着板鼓，答答答答用力点四下（宣泄仇恨），再略一定神，边思索边走进门，向观众作手势指指外面（表示他要来了），伸出右手中指和无名指（表示他与我二人。伸中指与无名指表示“二”，是昆剧四旦特有动作），两手平推（表示铺床），右手握拳支颐（表示睡觉），再摸摸暗藏于左胸衣内的匕首，指指外面，作刺杀状。但她又想起死去的君父，和今晚拼却一死，只能刺杀次要的敌首领，她又伤心哭了。一拭泪，立刻意识到现在不是伤心的时候，抹去泪痕，左右踢足，仔细打量自己的打扮，找不出有何破绽，然后向下场门一指一看，驻足一顿，头部微微一晃，表示就将在里面洞房行事。以上动作做完，双手端着玉带，稳重得宛似一位真公主，一步一步，慢慢地走往下场门。此时，她的背影，表现出巨大的决心，和强制的忍耐。

一只虎的醉态，传统演法具有草莽本色。昆剧有《醉诀》云：“目瞪无神，鼻塞舌硬。武以强走，文用软劲。女宜笑容漫涎，男要嗌食咽津。”此诀可以参照。由于传统演法对于李自成农民起义所持敌视态度，一只虎的四句定场诗：“拓地开疆胆气豪……”被处理成“昧心低语”。说“快请公主出来！”并捋须抹嘴，这是故意渲染一只虎的粗俗以贬之。由于同样原因，传统表演一只虎见了费女时，要作草莽武夫故作斯文之态。如对费说：“凤女天孙，万望勿嫌愚夫粗莽。”以手掩口，俯身轻语等等。费女见了一只虎，却全无通常的女儿羞态，只是强按悲切的同时，婉言应答，找机会认真打量对方，思谋行刺之法，事到临头，反而丝毫也不胆怯。

一只虎拉费女交拜天地时，费步步思忖，退在后面。一只虎却酒熏欢浓，趴下便拜，头也不自主地忽仰忽沉。此时费并未跪拜，而是直立在一只虎身旁，怒容冷看正在趴拜如捣蒜的对方。最后一只虎将起立时，费才单腿一跪，敷衍过去。

〔叨叨令〕一段，一只虎坐在桌后，费女坐右首椅上。一只虎歪着头，捋着红耳毛，眯着醉眼对费说：“我和你一夜夫妻百夜恩。”费侧身向对方强作带有苦笑的欢颜，但立即背过身去怒容唱：“试问你三生石上可有良缘分？！”一只虎趴在桌上涎笑说：“公主早些睡吧。”费又背唱：“他只待流苏帐暖洞房春……”唱出深藏心底的怒火和凄怨。

费女刺“虎”时，卸去红蟒和凤冠，挽好腰包，再次出外察看，进门，摸摸身上匕首，向大帐内睡着的一只虎轻唤两声“将军”，见他沉醉不动，蹲下甩水发亮相，站起，拔出匕首，举过头顶，左手搭于右腕以助力，向对方直刺，一只虎在帐内大叫一声，费女被踢出帐前，坐地上，一只虎踉跄地扑出帐外，费跪步急闪，又一匕首扎一只虎腿部，匕首旋被对方踢掉，费急切里没了主意，忽发现帐旁挂有剑，力拔出鞘，向对方砍去。一只虎躲避，醉后脚下不稳，又挨二剑，闪避不及，被费女当胸刺中倒地。

一只虎死，费女力竭，身颤抖，又碎尸数剑，瘫坐在地，待宫女上场后，自己饮剑倒下。

此剧末尾刺杀一节，易犯技术性动作淹没人物感情之病。应将悲怆基调，体现于每一细节，才能取得悲壮动人的艺术效果。中华人民共和国建国前，韩世昌常演此剧。韩传林

萍，林萍传授徐华，现为胡锦芳常演。

琴挑　昆剧生旦戏代表剧目之一，素以音乐完整、优美，表演内含、俊雅著称。女尼陈妙常，受道规约束，对倾心者不敢示爱。潘必正寄居于姑母作住持的道观，爱慕陈姑，有所忌惮，也不知女尼的真实心意，故而犹豫。剧名《琴挑》，是通过这雅乐之首的琴声，来相互探测，切不可演出挑逗春情的轻薄浮浪。

潘必正通过此前的《茶叙》，对陈早萌爱意。这时月明云淡，掩卷停读，信步白云楼下。历来对此角色的上场皆颇讲究：出场三步、亮相、抖袖、起袖、双反袖、背手、笃脚，这一连串动作飘逸雅致，风流俊秀。第一支〔懒画眉〕要唱出月色不可扫，客愁不可道的况味来。

潘必正第一次的下场锣，也就是陈妙常的上场锣，称为“合锣”。她身心为宗教清规所禁锢，终日在寂寞步虚中流逝青春，心情郁结。第二支〔懒画眉〕，要唱出长叹空随几阵风的曲情。潘必正在琴声中复上，唱第三支〔懒画眉〕，发现陈在操琴，挨身而进，用扇子作掀帘状，进门，轻轻放下虚拟的帘子，转到陈的背后外侧，指尖微搭椅背，笃脚，目光心神专注在陈的弹奏上。轻轻地挨身进房，是怕打断美妙的琴声。

陈唱第四支〔懒画眉〕，沉浸在音乐的境界中，骤见潘来，心中一惊，但惊不失色。她唱“仙郎何处入帘栊，早是人惊恐”，更多的是矜持，并非真的惊恐。及至看清是颇有好感的潘必正，又喜而不露，反作轻轻的责难。以上为第一段落。

二人正式相见于陈的云房，有点客套。陈了解到潘也解音律，乃请潘“面教一曲”。此处二人调换方位，无意中两人臂袖略近，当意识到时，双方皆急忙避开，在这有些尴尬的情况下，潘的一声“好琴吓！”将二人的注意力重新转注于琴上。潘弹弄后，陈指出这是一首“无妻之曲”，表面上微责潘于斯时斯地有些欠妥，实际上早已内心怦然。潘却楞头楞脑地表白“小生实未有妻”。陈又喜又羞，但立刻遮掩道：“这也不关我事。”由于潘的执意相求，陈又弹奏〔广寒游〕，潘趁机以此“出家人之曲”，表示对陈“终朝孤冷”表示同情。陈妙常于此处屡次表现她内心的有情，和外表上的淡漠之间的矛盾。具体做法是正襟危坐，一尘不染，但有时以背躬袖来遮掩眼神中的喜悦和不自禁的面颊红云，心底的激动则通过撇弄云帚来表现。

陈唱〔朝元歌〕，在长达五十四拍的唱段里，以声情充分描摹出柴门、钟磬、柏子、梅帐的意境，再次以弃尘悟道的假象来掩盖凡心。接着潘唱第二支〔朝元歌〕：“更深、漏深，独坐谁相问？”在“独”字上用折扇直立，在桌上一击。这本是入声字，加一敲击，突如其来，陈姑为之一震。潘唱“翡翠衾寒”时，身往前倾欹，右手把琴桌向陈推约倾斜二十度，陈又一震，用眼神对潘一瞥又急收。表现出陈姑进一步解脱了所受的宗教禁锢，也展示了她自身的矛盾心态。接着潘又以充满期待的感情喊陈一声：“仙姑啊！”越唱越激动，动作也从拘谨中逐渐适度放开。这三步：敲扇、推桌和一声“仙姑”，一层紧逼一层，使陈妙常不得不用更大的自制力，硬把自己的热情压住。但她内心的振荡，一瞥即收的眼神，和云帚的摆弄上，一次

比一次明显地流露出来。这是第二段落。

后面两人在对方不在时各诉心曲，潘终于了解到陈对自己的爱恋之意，满怀着美好的希望走下，结束本剧。在这第三段落中，两人大都是独自吐露心曲，所以去除了拘谨，陈妙常从压抑到抒发，从收敛到奔放，而潘必正则近乎狂喜了，不过一想到身在道观，而且就在姑母管束之下，他又有所顾忌。

本剧为昆剧巾生、五旦基本剧目，现有张继青、董继浩和胡锦芳、王亨恺擅演。

思凡 昆剧旦行独脚戏。本剧由明代目连戏传入昆剧，其风格有民间戏曲的清健、质朴，同时又经历代昆剧艺人加工，兼有昆剧表演繁复华赡的特点。尼姑色空由五旦应行。全剧唱做繁重，手、臂、腰、足和面部表情，时刻都在新的变动组合之中，其中腰的运用是关键。

色空若有所思，且又空虚失神、心旌摇曳地慢步上场。唱〔诵子〕，七字四句，加一句佛号，但唱腔却有八十二拍之长，其中潜台词非常丰富："昔日有个目连僧"，视像中好似出现目连僧的幻像。"救母亲临地狱门"，流露出钦佩之意，为其胆识和毅力而向往。"借问灵山多少路"，随即又对这件佛门轶事隐隐 地产生了一丝怀疑——要修成这样的"正果"，对于自己这样的"凡人"来说，有多么遥远啊！"有十万八千有余零"，前途茫茫，实在太难了。想到这里，顿觉不该生此凡心，立刻机警而愧赧地低头窥视两旁，怕心中隐私被别人（或神灵）觉察了去。接着较快地往台口走三步，唱"南无佛！"双手合十，仰望天界，表示忏悔乞求神灵宽恕，再徐徐合眼垂首，以示虔诚。"阿弥陀佛！"右手中拂尘搭在左臂，左手在胸前打问讯。但是当目光落在左手上时，无可奈何的神情又流露出来。

四句定场诗和自报家门，承接着上场时空虚无着的失神心态，念得寂寞凄楚，特别是一声"到晚来……"的"来"字，突然提高、延长，拌和着叹息的意味。

〔山坡羊〕是本剧主曲，从怨转慕，进入本剧主导情节，身段亦很多。唱到"正青春被师傅削去了头发"时，加强了怨恨情绪。少女的青丝秀发多么值得珍爱，如今全没了！唱到这里狠狠一指，指出满怀怨忿。"每日里在佛殿上烧香换水"，这机械的枯燥生活，又和她的青春芳华存在着不可克服的矛盾，怎不使她厌烦、苦闷。唱至此，目光淡漠，情绪低沉，满腹愁怨难申。然而，及唱"见几个子弟们游戏在山门下，他把眼儿觑着咱，咱把眼儿瞧着他。他与咱，哎咱共他，两下里多牵挂"时，精神顿时为之一振，双目闪出明亮光彩，按捺不住的由衷喜悦，溢于言表。回味与那少年两两相觑，如电光石火的一瞥，不禁羞涩，又不由地闪躲相避，可是心中却怦怦地甜美着。这时，埋在她心底的一股不甘佛门寂苦的怨气，已化作向往爱情的烈焰，"思凡"的心理过程已明晰显露。

〔哭皇天〕一段内容，颇为别致，泥塑木雕的罗汉塑像，都成了促使她下决心叛离佛门的诱因。在这里，她模拟七尊罗汉的形状和神态，赋予他们有血有肉的情感。这是全剧中身段变化最多，动作调度铺满整个舞台的一段戏，演员必须把部位弄准，即一、小边台口，

二、大边台口，三、小边内角，四、大边内角，作为数前四尊罗汉的部位。然后在二、四之间数第五尊，一、三之间数第六尊，二的右边数第七尊。走满全台，使观众也产生宛如面对罗汉的感觉，她用甩拂尘、托鬓、手指、笑、掩口等一组动作，不无揶揄地看着罗汉们。她说罗汉们抱膝舒怀地念着她，手托香腮地想着她，倦眼朦胧地觑着她，她满面羞赧地回旋于这么多的艳羡者（罗汉）中间，除了翻腕掩面作羞态的常用动作外，她还用双手次第对搓（为求美的形态，两掌只在掌根二分之一处相触），分手至背后，回身，含羞转面，和双手反掌，十指交叉向前推出、右脚出裙边划弧、右手翻腕至脸侧、左手反折袖伸出、下蹲等多种身段，表现一个“羞”字。同时在她害羞的眉宇间，又透露着叛逆者的勇敢。

〔风吹荷叶煞〕一段，色空已下决心扯了袈裟，弃了经卷，愿结“良缘”，不愿成佛。这时她的内心已经挣脱精神枷锁，在外部动作上也增大幅度，加快节奏。做法是将拂尘单手高举，或双手架在头顶（一手持柄，一手拈拂尘尾，柄与拂尘鬃毛成三角形高过头上），或以拂尘上下和左右挥涮舞动，或急放急收，利用拂尘的可变长度来反映她心底波澜。在身姿上则用急蹲急起、双手由胸腹前向两侧打开、以拳击手、跺脚等动作。特别在“哪里有、江湖两岸流沙佛”一句上，有一组要求较高，难度较大的动作：急步至中部前面台口，双摊手，左手翻水袖过头顶，左转身，面里背外，右手执拂尘从左平涮到右侧腰际，再双手翻拂尘，从背后将拂尘尾绕到左臂，右转身，左手作礼佛状，右脚后掏，原地向右转身三百六十度，蹲下。这一句中的一连串动作，要在较快的速度中，一气呵成，既要优美可观，又要表现人物思想感情的发展，要求演员有较好的功底。因为上肢与下肢有时作一定程度的逆向动作，故对连接上下肢的腰部要求尤严。

色空逃下山去，在山路上有时快跑，有时走崎岖小路，其身段用大云手（连带大幅度涮拂尘）、快串步，和双脚尖交叉走斜雀步等动作。及至下了山，松了口气，她较舒缓地右手执拂尘向右平绕一圈至背后，背右手将拂尘尾搭上左臂，右转身作反卧鱼身段，這组动作前半与以上后涮拂尘搭臂相同，但其后半与卧鱼相组合，则更多的是表现其喘息方定和对未来的憧憬。

本剧由昆剧前辈朱传茗、张传芳等传授，现有柳继雁、吴继静等擅演。

折柳阳关　昆剧传统剧目《紫钗记》中一出。叙霍小玉送夫李益从军故事，为小冠生与五旦唱工戏。原是一折，后析为二，演出时连在一起。剧中曲牌采用南北联套，《折柳》全用北曲，《阳关》全用南曲。主要曲牌是北曲〔寄生草〕和南曲〔解三酲〕。全剧唱腔刚柔兼济，旋律缠绵悱恻，抒情优美。

《折柳》的传统表演是采用“摆戏”形式。霍小玉敬酒，唱〔寄生草〕坐右侧，李益坐左侧，二人斜八字坐着对唱，没有大的身段和地位变化。唱完〔幺篇〕，二人下场。宁波昆剧亦有此剧目，按戏文辅以身段，使抒情曲牌配上舒缓舞姿，更臻优美，对离别之情采取分层次处理的表现手法，来推进剧情发展，并加强了离别气氛。现在演出都按载歌载舞形式处理。

《阳关》：霍小玉第二次出场来至灞陵桥畔，以快速台步飞奔至九龙口，急切寻找即将分别的丈夫，正巧李益下马，二人四目相对，停顿中流露出双方强烈的依恋深情，然后抱头痛哭。霍小玉忧伤、哀怨，手理柳丝贴于面颊，右手折下柳枝，转动右腕，无限柔情地将柳枝赠与李益，李益见柳枝更添眷恋。三次催行，三次合抱，将二人恩爱情深，依依不舍的表演推向高潮。第一次送客的友人催行，速度缓慢，夫妻再三话别，诉情劝慰。听到中军第二次催行，由慢转快，各向后退，反折袖，高举双手托掌式，同时互相呼叫，第一次合抱。唱完"伤情处……"几句，二人依偎台中，忽听笳鼓声声，催人上路，气氛顿显紧张。接着中军二次上场（原为书僮，整理时改中军），第三次催行，二人急速分开，又合抱痛哭，含泪拜别，同唱〔鹧鸪天〕。待欲分别离去，回头又第三次合抱，一次比一次紧凑、强烈。冷小锣中李益上马，不忍离去，就地回头相望，四目凝视，默默无言，含泪告别，当李益跺脚忍痛下场后，霍小玉急速跟随，半个圆场，走上灞陵桥（以桌当桥，置台中后位）登高而望，目光由左台口绕至右台口，视线紧跟李益始终不断。军旅队伍绕场而过，李益骑马随后，心情悲痛，步履沉重，十分缓慢，由九龙口绕至右台口，第二次回头。和桥上霍小玉遥遥相望，二人遥相折袖探身，张开双手，一高一低作攀拉状，霍小玉踊身欲跳（忘了河水之隔），被使女浣纱抱住。李益再次忍痛别去，霍小玉桥头目送，以至第二次踊身，由桥面几乎跌下桥阶，又被浣纱扶住。最后上车，双手扶车把，急速冲向李益去的方向，明知人已去远，还想再望一眼，依依惜别之情不能自已。

此剧用三军龙套烘托情侣离别气氛，别具特色。《折柳》李益出场时唱〔点绛唇〕龙套列队扯四门，一句换一个队形，表示走马上任前呼后拥的气势。《阳关》告别，龙套引李益下场，等霍小玉上桥，又从上场门引李益上，圆场绕行，第二次遥望告别后，才拥李益下。

清末民初昆剧名角丁兰荪、尤彩云（五旦）、陈凤鸣、沈月泉（冠生）擅长此剧。二十年代，为昆剧传习所朱传茗（五旦）、顾传玠（冠生）常演剧目。中华人民共和国成立后，1962年由宁波昆剧老艺人高小华（生）、周来贤（旦）传授，尹继梅（旦）、凌继勤（生）在苏州演出。1982年由沈传芷传授，柳继雁（旦）、凌继勤（生）在苏州举办的南北昆剧会演中演出，糅合宁波昆剧的表演传统而有所发展。

佳期　昆剧。李日华《南西厢》中一折，叙张生与崔莺莺在红娘帮助下，欢会于西厢故事，为六旦做工戏代表剧目之一。其表演既富有六旦家门的情趣，又生动鲜明地表现了红娘仗义勇为，机灵聪明又天真无邪的性格，表情动作敏捷、顺畅、秀美。

巾生扮张生先上场，一曲〔临镜序〕载歌载舞，用水袖、笃脚、搓手、揉胸、张望等身段，表现等待莺莺赴约的焦灼心情后，背手踮步下场。莺莺上，一句唱完，小锣一击，六旦扮红娘快步跟上。莺莺犹豫地伫立一旁，红娘小碎步走到台中，作半蹲身段指张生住的西厢方向。莺莺欲向回走，红娘急绕至莺莺身后，双手推小姐向前三步，明确交待这场欢会是红娘在撮合。

接着红娘见莺莺已打消犹豫，便走到小姐前面，左手拎裙，轻轻地向前三步，一步一回头看看莺莺(怕她再回去)，然后快碎步至台中，双背手云步至虚拟的西厢院门前，叫张生，莺莺又欲回去，红娘再次转身挡住，用双手推莺莺向前，扶之进门，与张生相见，红娘回身出门，张生急关上门，扶莺莺下场，台上只留红娘一人，以下是构成本折表演的主体部分。

昆剧六旦表演的特点，是反应敏捷，举止活泼伶俐，眼神灵活，手露袖外，举手可见腕，动作较五旦、贴旦放得开，干脆、直捷，步法多变。这些特点在红娘的一曲〔十二红〕中表现得很鲜明。

〔十二红〕头两句有词组连用和相互对仗的特点，决定了表演动作的连偶性。第一句"小姐小姐多丰采"，左手搭右手打恭，踢左脚，再右手搭左手打恭，踢右脚，两组连偶动作后，右手向右上方甩汗巾，软腰右转身，右手搭鬓，左手托右腕，踢右脚，头侧向左方，目光向莺莺去的方向。第二句"君瑞君瑞济川才"，再次用了连偶动作：右手背在身后，左手兰花指指出。换左手背在身后，右手兰花指指出。再用双手由左上画弧圈后同时指向右上方，右前左后。

六旦有时利用线尾子作身段，在〔十二红〕的"堪爱、爱"一句上，红娘左手拈汗巾向内反抬(手心向外)，向左转身，右手将线尾子抡起，碎步跑半圈圆场，然后将线尾子荡两下，第三下在后一个"爱"字上甩出去。

运用汗巾作身段也是六旦表演的特点之一。游蜂巾(见"表演身段和特技")是本曲"香姿游蜂采"一句的特定动作，作此身段时，两手交叉抡着汗巾从台中走向上场角。另一处比较别致地用汗巾作身段是在"咬定罗衫耐"一句上。红娘将汗巾的一角咬在齿间，同时双手各用拇、食、中三指揉弄汗巾，慢慢踢足下蹲。也可不用手揉弄汗巾，而是反手支在两边腰间，两肘扭动下蹲。但后一演法近来已不用。

红娘三次敲门的动作很有特点，第一次在〔赚〕"轻轻悄悄把门挨"一句上，她从台左双背手云步至台中西厢院门前面，脸向观众，用右肘尖往身后敲门一下，配小锣一击。不用手而用肘尖，不面向着门而背向着门(便于观察四下，是否有别人看见)，红娘活泼顽皮且又机灵之态跃然欲出。第二次"将门扣，叫秀才"时，红娘反举右手，用食、中二指弹击两下，也不是举手向前叩门。第三次"莫怪我再三催"句上，她两手相互用指尖轻轻一拍，两手向自己胸前一指，然后双翻手叉腰云步横走至门前位置，用右脚向背后虚拟的门上一蹬。作此一连串动作时，要稍觉紧张地四面环顾，其动作务求天真、稚气和妩媚。

最后下场时，红娘既要去伴扶走向花荫深处的小姐，又要回头和张生答话，在上场门(小姐去的方向)和下场角(张生站立处)之间再次往返，以加重红娘的份量，红娘的戏起到豹尾的作用。

此剧原为张传芳保留剧目，现由吴继月继承、传授。

刀会　昆剧继承元杂剧剧目，全剧着力塑造关羽(净)的舞台形象，鲁肃(末)和周仓

也各具个性。此剧周仓由丑行应工，却借鉴大面的表演规范，当年王传淞就曾扮演此角。

关羽唱〔新水令〕“大江东去浪千叠”时，端坐台中（表示在船头），在打击乐和小唢呐的烘托下，左手捋髯，右手剑在“去”字上微微颤动地指出，双眼先是眯缝，后突然有力地睁开，从眼神和气势中，使人想象出“浪千叠”的大江雄壮图景。周仓在关羽身后左侧跨马步，左手持套着红绸的青龙偃月刀，右手捋耳毛，微晃其身，以周仓的动来衬托关羽的庄严肃穆。在演唱时，关羽常闭双眼，盔上绒球纹丝不动。双目睁开时，特别有神，此时衬托以绒球微颤，以助威势。唱到“这是那二十年流不尽的英雄血”，音调扬起，高峻有力。周仓单腿跪着，关羽左脚搁其膝上，左手捋髯。周左手持刀，右手护持关足。此处渲染出关羽对二十年前赤壁鏖兵的无限感慨。

船抵荆州，鲁肃来迎，先敬酒三杯。此时周仓解开刀上系红绸的丝绳，关白：“大夫可知某家的刀……”左手一指，周仓上前一步，右手戳刀，左手抽去刀上红绸，鲁肃吃惊后退一步，三人的动作，都同在一击小锣上，用以突出青龙偃月刀。关羽接白：“……也会饮酒。”字音拉长。鲁肃会意：“名将必有宝刀。”关羽：“看刀。”周仓用炸音：“吓呔！”起大刀花，在鲁肃头顶上扫过。鲁急低头，右手反折水袖护头。左手按胸，作惊惧状。此时关在台中，周与鲁分立于关的左右略前。周将刀杆伸出扫过鲁的头顶以后，将刀抽回，刀头正好置于关羽面前，刀口向外，关白：“刀啊刀！今日蒙鲁大夫请某饮宴，席上有不平之处，可也劳你这么一劳，先饮一杯。”言毕将酒浇在刀头。周仓将刀抽回，左手持刀，右手提下襕甲，拂拭刀头三下，同时应节提腿后退三次，这里用大刀饮酒的细节，再次烘托关羽的神威。

入席后，关羽坐正中席上，鲁肃坐右席相陪，周仓持刀立关羽左侧身后，东吴中军、家将斟酒后跪白：“请周将军用饭。”周仓用脚踢开二人，警惕地持刀左右两望，用刀尖挑起鲁肃席前桌帏，回身又用刀挑起关羽席前桌帏。表示查看有无机关埋伏，以渲染剑拔弩张的气氛。关羽故意“唔”了一声，表示不同意周仓这样，其实是做给鲁肃看。周仓闻声唯唯，右手持刀，左手按刀头，伸左腿，一顺边地向左走三步，又用跺步，略低头，以示服从。然后走一小弧形至关羽的左侧侍立。将刀戳地，抄髯口于右臂，左手护刀杆，睁眼亮相，关羽与周仓的这一系列动作的用意，鲁肃都看在眼里，故将头微微一晃，再一点头，面含微笑，表示胸有成竹，假装不予介意。

鲁肃在席间索取荆州，关羽右手拔剑出鞘，左手抓鲁肃袍袖，将剑横置鲁肃面前，鲁用右袍袖护头，周仓亦持刀向鲁作欲下状，关羽却用剑架住，唱：“休恼俺三尺无情铁……”至“心惊与胆怯”句，周在关身后左右翻刀，再次持刀欲杀，关用剑再次左右架住，鲁肃左右扭脸，甩须，颤抖，脸斜仰，目睨刀头作惊恐状。关羽此时觉得戏已做够，应该收场，用身形步法假作醉意。鲁肃也趁手推一下顺水船说：“君侯莫非醉了？”关羽正中下怀，身子微晃，退后两步，说：“吾当醉也。”鲁肃更加一句麻痹对方：“果然醉了。”然后向前两步，出门向下场门左角高声道：“军士们依计而行。”众内应。周仓觉察，向关羽说：“果有埋伏”。关说：“抓

了过来！”周用刀杆将鲁肃拦回，鲁仍站在右侧。关起身抓住鲁左手厉声问：“可有埋伏？”鲁谎称：“并无埋伏。”关羽指出破绽，周仓持刀第三次欲杀鲁肃，关左手用剑架住，左右三次，唱：“哪里去躲藏者！……送俺到船上和你慢慢的别。”三人齐转一圈（术语叫“推磨”）表示已离开宴厅，到了江边。开船前，周仓不作解缆动作，而是舞大刀砍断缆绳。关羽在九龙口拱手，鲁在舞台左边也无奈地拱手，乐声由强渐弱，表示船行渐远。关羽、周仓从上场门下。鲁也懊丧地向下场门下。

此剧关羽的特点是稳重、雄伟、威严。鲁肃要老成持重，外貌恭谨，心中另有主张，着重用眼神表现出来。周仓则卤莽率直，粗中有细，还要演出大面的妩媚。

寄信相骂　昆剧白面戏。明人根据元杂剧《朱太守风雪渔樵记》第三折搬演，保留了元杂剧一人主唱的特点。语言风格也和明清传奇有显著区别。其表演成就，主要是塑造了一个性子怪劣，但热肠古道，率真无邪的古代农村老汉张别古的艺术形象。

张别古由白面扮演，头戴白毡帽，口戴短白满。身穿本色棉绸褶子，腰系青布带，束衣使短。黑彩裤，镶鞋。原本规定张别古挑货郎担，但为表演方便，改作左肩背一小木箱，左手拿一约二尺许竹竿，上悬杂色丝线、带子、小儿玩具等杂货，右手摇一货郎鼓。

为了刻画张别古的个性，历代昆剧艺人创造了一种不南不北，好似吴语地区人学山西话，但没学好，发出怪腔的一种语音。对于张别古来说，这种怪腔，正好表现其古怪的脾气。

从上场诗到〔滚绣球〕，介绍了张别古的货郎身份和性格之一斑，其表演主要是靠情绪的掌握和生活形态的指划，只在唱“养活俺妻儿和那小的”一句上，作昆剧惯用的小云手，和左足后踢、蹲步，双手右落花身段。接着见到新太守朱买臣，这时着重渲染他爱凑热闹，和传播新闻，“回去说说嘴也是好的”个性。朱买臣（老生扮）此时则吐气扬眉，端起为官的架子，同时也对乡邻表现出一些亲切，他要张别古捎信，教以前逼他休断的玉天仙去另嫁他人。张别古因朱买臣给了二两银子，放弃了从不与人捎书带信的誓言，表现了他的倔脾气也会因小利而改变。

以上为“寄信”，下面逐渐导入“相骂”。

张别古在去刘二公家路上为表现这一老者身上的犟劲，在前行之中夹用了两次横步。到了刘家，刘二公（老外扮）出来开门，张用货郎鼓儿遮着脸，慢慢将头伸出，“哞”地一声，和刘二公逗乐。刘唤出女儿玉天仙（正旦扮），他又手捏鼻子，憋着喉咙，学女声去和玉天仙相招呼。这些看来是闲笔，实际上都为了丰富而生动地表现这个老天真的顽皮和童心。

玉天仙被塑造为一个任性的妇人，她貌美，但糊涂无知，当初是她“休”了朱买臣，而今朱做了官，她又认为这个太守夫人的位置还应该是她的，也认为张别古给她捎信是来奉承她。这样的无知和骄横，惹恼了倔犟的张别古，他手抄白须卖老，又拿出朱买臣给他的一锭银子，以证明是朱求他捎信，接着就跷起二郎腿，讥刺玉天仙唱道：“他教你车驾的稳，准备着去嫁别人。”他边唱边将椅子向刘二公前挪一步，于是张别古将跷着的脚，就势去勾刘二

公的脚，刘跌坐在椅前。

下面是张别古为朱买臣说公道话，而与玉天仙相骂的场面。昆剧中表现相骂，并不作粗野的俗态。例如张别古斥责玉天仙“恁说的话儿全没些本分”的身段，作了两足先后拐脚，和两手左右横推的蛤蟆步。用一足独立和另一足的后拐，双手横推作否定对方的表意。另一处是张别古骂玉天仙为“铁扫帚”，用了象形比划的动作：右足踢在左足之后，右手袖子在右前方左右挥动，作扫地状。

玉天仙不服，还在骄横地强辩。本来已被刘二公劝到门口，待要走出去的张别古重燃心头火，回头把盛货物的小箱子顿放在地，一足踏上去，说：“今日情愿不做买卖，偏要再说你几句！”

张别古气走以后，刘二公数说玉天仙的不是，玉天仙听不进，走到二公面前推推他，又将他头戴的矮方巾用手一拍，扣到眼睛上，表现了玉天仙在其父面前撒娇和惫赖。

本剧当年邵传镛擅演，现由王继南继承。

参相　昆剧《荆钗记》传奇第十九折。叙王十朋应试中魁，参谒丞相万俟卨。万俟欲招王为婿，王拒之，万俟怒。王原授职江左富饶之乡，万俟改调王远任南方烟瘴之地。

本剧为相貂白面代表剧目之一。万俟权宠于朝，炙手可热。表演中亦着重渲染他的威势和气焰，特意在他身旁安排了少见的四名堂候官，是本剧特点之一。此四人中，万俟近身的左右二人，须按剧情的需要，应答进退。分立在两边外侧的两人，只跟随万俟进出和侍立，并无台词和动作。

王十朋上场前，万俟卨有两次笑声，其内在含意不同，必须分别以不同感情处理。第一笑在念到“职授当朝宰相”之后，因想到自己虽贵极人臣，怎奈膝下只有一女，尚无子嗣，烦恼日久。此时笑声作“咳咻——嘻嘻！”既要表现自叹命不我济的苦笑，又不失权相的身份，因为当时身旁有四名堂候恭敬、严肃地站着。第二次笑是左右两名堂候官顺着万俟的心意，盛赞招王十朋为婿之吉祥美满，并且跪下称颂一番。万俟被奉承得高兴的同时，又明白这是对自己的阿谀。既是由衷的得意，又稍有在奴才面前的骄横，这些复杂的感情都在哈哈大笑，又左右向下两看堂候官一眼，和用手示意其起立的神情中表达出来。

万俟向堂候官们交待了意图，向下场门走了几步，又站住关照说：“倘与诸进士同来，这话不必提起。”并不掉头，也不改其下场身姿，而是就势朝里站着，堂候官们对着万俟背后弯腰打恭。此时，万俟作一嗽声，声音厚重、苍老有力，但却既轻又低。加以堂候官们在万俟背后弯腰打恭，久久不敢抬起，以渲染万俟的赫赫威势。

王十朋等新科三鼎甲，一齐来参谒宰辅的舞台处理，是本剧的又一特点：三人各有一名长班持帖随行，他们先从上场门鱼贯出场，在“九龙口”旁站一竖列。王十朋出场，站台中。王士宏第二个出场，站下场门一边。周璧最后出场，站上场门一边。三人成一横列，齐声念完引子，分别通名，说明来意后，由三名长班各自引着自家主人，走一共同的大圆场一

周，三鼎甲在“九龙口”前站一竖列，三长班出列齐声通报。二堂候官从下场门上场，问：“什么人？”站在中间的王十朋的长班单独跨前一步，说：“新科状元拜”。接着另二长班齐上一步说：“诸进士参”。然后三人一齐交上帖子，由上场门下场。二堂候官齐向下场门请万俟上，另二堂候官随侍上。

三鼎甲参拜过万俟以后，万俟命“看坐”，并一一个别招呼，三人先后皆称“不敢”，依然站着说话。到万俟向二王介绍周壁是“敝年家之子”，二王恭敬地答称“贵年家”之后，才一齐入座。

入座后寒暄套语时，万俟摆足“老师相”的架子，慢条斯理，装得老气横秋，时时撩起象征权势的玉佩（用丝绦结在角带上的一块美玉，下垂流苏。早期昆剧的演法是挂印绶）。三鼎甲则新涉官场，进退唯谨，恰成对比。

万俟留下王十朋，送走王、周二人，二堂候官撤去已走二人的座椅。万俟手招王十朋，一前一后走半个小圆场，挖门入内，表示进了内书房。此时还有贴身的二名堂候官侍立在万俟左右，另二堂候官于撤椅时下场，此时各捧一茶盘，上置一茶盅，分送在万俟和王十朋身旁桌上。茶盅无盖，各放一把小银勺。万俟满以为自己出面提亲，王十朋当求之不得，故而很有把握地说了，谁知王说家中已有“寒荆”。王说时低头，不敢目视对方。万俟一听，大出意外，但仍假意夸奖道：“好，少年高掇，又逢早娶，真乃洞房金榜，全美吓全美！”一面点头，一面用小银勺在茶盅内搅和一下，藉这小动作，有节制地透露出对于王十朋的不快。当王辩解之后，万俟摆出当朝宰相的派头说：“嗯，会讲话。老夫这等说，殿元又是那么样的讲了去！”欲放茶盅，堂候官连忙用茶盘接去，万俟放时，手下用力一顿，从堂候官的表情上看出万俟心里的不自在。万俟接着说：“想当朝宰相，招你为婿，也不辱没了你，只此一句，殿元再没得讲了，没得讲了！”说完哈哈大笑，笑中藏着压服对方的一种威慑气势，使人闻之惊心。

二堂候官劝王十朋的一段〔解三酲〕，是一左一右跟在王的身后，边唱边做同样动作，互相对称。

王依然拒婚，万俟再也按捺不住，勃然大怒，唱“感无状……”，右手高举折袖，左手撩髯。万俟的表情此前以冷峻为主，自此才表现出情绪冲动。“一趔胡谎！”右手用力，大动作拂出，接着侧身向上场角坐着，故意不看王十朋。王下场，二堂候官分别左右而跪，回禀万俟：“殿元扬长而去。”

万俟唱至：“少不得祸到临头烧好香。”右手端角带，左手捏玉佩，在台中走一半圆场，边走边唱。唱完“……休想还乡！”双手捏袖，背到身后，脸向上场角呼堂候官，命改调王远去南方，二堂候官在万俟背后答应。直到下场，万俟始终背对堂候官，显示其威势。

当今擅演万俟卨者为王继南。

罗梦　昆剧。叙庞员外乐善好施，见长工罗和，终年劳苦，乃赠巨银一锭，命罗自谋

优裕生活。罗回家，无处藏银，连惊恶梦，寝不能安，自叹命穷，遂原璧还银而去。

本剧源自弋阳腔系杂剧《一文钱》，保留了弋阳腔部分曲调和演出风格，其戏剧样式为昆剧中仅有的特例：白面扮罗和，戴无顶红缨帽，垂长辫，口挂黑八字，穿枣红对襟外褂，黑彩裤，足登蒲鞋。其他梦中代表酒、色、财、气的四个角色，各套面具。

罗和的表演，一反昆剧圆、绵、连的惯例，极力用粗拙的线条，和寓意讽刺的笔触，表现一个封建时代农民中的愚昧落后人物形象。此角说白也不同其他昆剧白面规范，而是全用句容方言。

罗和内白："表兄，我罗和家去哉，家去哉（小锣），家去哉！"说完，由上场门向内拱手，背朝观众倒退着上。立定后，双手左右平伸，各拉袖口如"一"字，双腿叉开，伸脖子，膝盖不弯，僵直着腿向后退二步，然后猛地以右腿为轴，左腿伸直，如转动圆规似地转过一百八十度，面朝观众，仍保持叉腿伸臂身形，面现呆相。亮相后两颊肌肉牵动，两腿僵直，迈步至"九龙口"。手丢左袖口，抖左袖。右手抓住甩到前面来的辫子，抬右腿，双手及右腿同划圆弧，甩辫向左，转身，换左手抓辫子，抬左腿，双手及左腿同划圆弧，甩辫绕脖，转身，小挖门归台中，左手向左后一伸，右手向右前一伸，僵硬转身，双手收于胸前，三次拱手上三步……以这些僵直笨拙的出场动作，和呆滞的面相，勾画出罗和的迟钝、麻木和愚昧。

罗和交待了银元宝是庞员外给的帮佣赏赐，从此可以不受劳苦，吃吃睡睡，坐享清福了。想到银子，他立刻惊慌失措起来，骇怕银子丢失。当他从身上摸几摸，掏出一锭银子来，就用手抚摸，眉开眼笑，觉得是莫大的精神享受。在走回家的路上，边走边像儿童嬉戏地两手轮番上下、左右拍手。此动作与一个中年汉子颇不相称，但却形象地说明他的智力只相当于一个蒙前儿童。到了家门口，以虚拟动作解开代替锁用的草绳，将从动作上看得出是个柴扉的门推开，然后边做边说："进了个门，关了门，闩了门，再撑了个门……"撑门的动作是：双手抱一虚拟的门撑，挺着肚子，移步门前，用肚子一顶门撑，就算把门撑好。于是他安闲地往当中桌后一坐，忽又大惊失色："啊呀，我个元宝呢?!"他双手从桌子两头摸到中间，没有！又摸到身上，仍在上次摸到元宝的怀中，手触元宝，大喜，从怀中取出，望着元宝只管笑，自言自语道："介个不是银子?!"将元宝在桌上旋转起来欣赏。这连续两次无缘无故的惊慌失措，寻找元宝，将他意外得财，手足无措的心态表现出来。接着他描述准备用这银子开磨坊、讨老婆、生儿子的美好想望以后，却发现在这东坍西倒的破屋里，无法存放一锭银子，于是他只得仍旧怀揣着银子，在咚咚更鼓声中睡觉了。

罗和睡觉也不同于一般昆剧处理：由检场将原置台中的桌子移至左侧。以四椅并放原置桌处，右首椅上置一枕。罗和嘴里叽咕着："且躺觉。"边说边到椅上躺下，头置枕上，睡将下来，不是一般的支颐坐着表示睡觉。

在梦中，套着面具的"赛刘伶"（酒鬼）来了，从怀中抢去他的银子，使他在梦中大叫，奋力相拒，及至醒来，银子还在怀里，大喜过望。他又次第将银子放在水缸里、门槛下、灶膛

里，都又各做一次恶梦，先后为“梦里西施”、“小偷”、“强盗”所得，这锭银子扰得他无法安睡，于是他决心将银子还给庞员外，还去干他的本行：切面、修脚、剃头。

当年沈传锟擅演此剧。现有范继信曾经演过。

教歌 昆剧邋遢白面（后因仙霓社王传淞兼演扬州阿二，遂有将此角误为副行者）、丑脚戏，《绣襦记》之一折。叙郑元和落拓时，流杂叫化群中，由卑田院甲长苏州阿大和扬州阿二收留，并教以乞讨本领故事。

苏州阿大、扬州阿二两人打扮颇为别致：阿大丑扮，反戴无边毡帽，脑后翘着形似猪尾的六、七寸长辫子，辫梢结红头绳，口戴“一戳”（髯口的一种。指头粗，四寸长，一捻向上，在上唇前翘着，专为丑用），身上反穿蓝布箭衣，腰系黄布带，蓝彩裤，作袜，黑布鞋（或蒲鞋）。阿二由邋遢白面扮，头戴草头箍，口戴黑一字，身着蓝布短跳，白裙，腰系草绳（或蓝布带），黑彩裤，作袜，蒲鞋。

阿大自负年长，又是叫化头儿，不时一本正经地俨然领袖人物模样，但他仍然是个不折不扣的叫化子，要求表现这一矛盾事物的个中趣味。阿二还当壮年，会耍蛇弄猴，不作一般乞讨，在叫化里，也属头儿人物，与阿大在一起生活起居，阿大也不敢过分占强。本剧无特殊身段，全在生活行为的巧妙组合。

阿大手拄讨饭棍，浑身骨节疼痛，弯腰，突出臀部，好似护疼地步履维艰。阿二则用杂色布条编成一根六尺长，直径一寸的绳子，套在头颈里，当蛇耍弄，上场亮相后，两手抖动杂色布绳，模拟弄蛇。他举止多动，与阿大的相对少动形成对比。

两人先在对待郑元和的态度上发生分歧，阿大怪阿二多事，收留了郑元和，还要供他吃，发狠要把郑元和连阿二一起赶出去（其实阿大也愿意收留郑元和，这样说，只是老人的唠叨而已）。阿二也发火，转身走到阿大坐的长凳后面，将阿大一推。阿大向下场角一个滚毛，头向台口，脚向里面竖起，躺在地上。阿二双手高举长凳，左脚踏在阿大竖起的右脚上，摆出要砸向阿大的架势。阿大一吓，喊道：“要请王命哉！”这里阿二也并非真的要砸阿大，而是表现出一种叫化子的劣脾性，吓吓阿大，制止他的牢骚，故阿大一叫，阿二就将举着的长凳放下，竖放在自己的右侧，右手指着阿大，要“分家私”，然后将长凳横放在舞台中心，坐上长凳，右脚也踩在凳上，双手抱住右脚踝。后来阿大也坐上长凳，发觉阿二和自己平起平坐起来，冒犯了他这甲长的“尊严”，有违“礼法”，生气地突然一站。因为阿二原坐凳之左端，阿大一站，长凳翘起竖立，阿二跌坐在地。

郑元和作穷生装扮，虽厕身乞者群中，仰仗叫化养活，但他仍手执书本上场。阿大、阿二问他愿不愿意学叫化本领，他一听便苦上脸来，心里实是怕学。但目前要仰承两个叫化头儿的鼻息，怕惹得他俩不悦，会被赶出去，故急忙点头说“愿学”。怕学和言不由衷的“愿学”表情混和在一起；公子哥儿的故态，与目下沦为乞儿的窘困，并存于郑元和身上。

郑元和准备向阿二磕头拜师，阿二却认为郑是富贵人家子弟，不能受他一叩，自己反

要拜他。便过来扶郑坐正中长凳上，纳头便拜。第一拜右手支地，左腿后举。第二拜左手支地，右腿后举。

阿大有两句台词："大凡人家大偖（"大偖"，吴语对孩子的昵称，现已少用）肯告化味，也算长进个哉！""大偖，愿傣一学就会，一会就讨饭。"阿二在旁补充一句："这都是好话。"这些台词都要郑重、认真地说。

阿二教郑元和耍猴，阿大此时顾不得叫化头儿的"身份"，偷偷地小声对阿二说，猴子被押酒吃了，阿二有理不让人，用杂色布绳套在阿大头颈里，要阿大代替猴子，阿大自认晦气，套上红马甲扮猴子，此时他一改动作迟缓的老态，竭力伶俐地被阿二牵着跳动，蹲腿跳上长凳，并作爬行、跳圈、拄讨饭棍学八十老公公等动作。表演猴子学"李三娘挑水"时，用讨饭棍当扁担，不得挑在肩头，而是顶在头上作挑水状。

本剧由王继南、范继信、高继荣继承并演出。

孙诈　昆剧传统剧目。老生扮孙膑，形象别具特色。此剧取材于战国兵家孙膑事迹。孙膑被刖，两足不能站立行走而用两手抓住"蟹壳爪"（道具名，用约四寸长的带节粗毛竹筒，劈为二爿制成），以手代脚，两腿交叉，坐地曲膝爬行，是行走基本形态。演唱时，将"蟹壳爪"放下，双手可自由活动，下半身不动，故无大的空间调度和舞蹈身段，全靠手势、眼神和脸部神态表情来刻画人物，表演剧情。

孙膑遭同窗魏将庞涓的嫉忌相害，被刖足致残，蒙垢受辱，面临绝境，终以佯狂脱祸，以智取胜。孙膑上场，两手抓"蟹壳爪"爬行至九龙口，机警地侧身左右张望，确知无人追踪，才坐地划行至台中自报家门。到"啊呀！……"双手高举，抬头仰望，紧锁双眉，神情凄苦，悲愤讴唱〔新水令〕。既恐被人发现，又抑制不住内心悲痛，而低头暗自偷偷弹泪。他"装疯"表现在：一、和顽童抢取馒头。顽童将馒头置于台中，孙膑弓腰曲腿，侧身翻滚至台中，双手扑地。装作要抢又抢不着，让顽童捉弄打背心拳，忍痛受辱，以掩盖真实面目。二、和公差周旋。孙见庞涓派来差人，故意退缩于下场门前，把人当虎，惊恐万状。公差要验伤，则皱眉唤痛，以手护膝，不让人看。公差一手持馒头、一手拿不堪食的冷糕糜来试探真假，孙膑毫不迟疑取食糕糜，津津有味，疯态毕呈，使来人尽释所疑而去。当孙在羊圈内听到朱亥吟诗，由惊奇转为希望，但不轻率行动，而以诗作答。经相互试探，朱亥说明来救之意，此时，孙膑急迫爬前几步，仰望朱亥，追问"当真？""果然？"张开双手，扑向朱亥，朱亥单腿跪地，两人紧紧抓住手臂，惊喜交集。

后半场在朱亥家，置一桌，于台中后位，上系桌帏。二人进门不久，忽报庞涓率兵围府，朱亥慌乱欲拼死搏斗，孙膑胸有成竹，劝说朱亥出迎后，迅速藏身桌下。庞涓率兵搜府，屋上、井底、壁间，遍搜无遗，却未发现。朱送走庞后，孙膑从桌底下侧身翻滚出来，坐于台中，两人哈哈大笑。孙又告朱，其师赠药，刖伤已愈等情。朱亥不信，遂扶孙起行，果如常，两人复大笑，决心扶齐攻魏，誓除庞涓，两人在笑声中下场。

清末，全福班名角沈锡卿擅演此剧。二十年代，为昆剧传习所施传镇主演剧目。施去世后，郑传鉴亦曾演出过。此剧表演要有一定深度和力度，多年不演，已经失传。1987 年为抢救继承遗产，由倪传钺回忆、传授、录像。

寄子　昆剧《浣纱记》之一折，老外、娃娃旦为主。吴王夫差骄狂自用，不思防越，反欲伐齐。相国伍员预料国将必亡，决心死谏。为了保存伍氏宗嗣，趁出使齐国之便，把爱子托付给故友齐国大夫鲍牧。此剧始终要掌握悲壮的基调。

伍员是相国，没有什么花梢身段，但伍子是十多岁的孩童，他的稚气，与伍员的苍郁，组成一幅别具风格的画图。

伍员上场在引子中交待“丹心空报主，白首坐抛儿”，表现出内心巨大的痛苦。接着伍子登场：他左手搭剑，右手撩鸾带，起脚上场走至近上场角，此时尚是无忧无虑地陪伴父亲出行，自己也好游玩一番的心情。他的念白和表情十分轻快，有别于伍员那样的沉重、凄凉。等到伍员向儿子说破此行情由时，伍子乃由惊而骇，后又转为难抑的悲戚，以至哭晕。接着两人轮唱悲怆的〔胜如花〕。

〔胜如花〕是本剧主曲，原由伍员一人独唱，后改为与伍子轮唱，一个是老外的阔嗓，一个是娃娃旦的小嗓，唱法别创一格。此时，伍员撩起袍角，塞于鸾带内，左手搭剑，右手撩鸾带。伍子则双手互相整袖，不塞衣角。两人分别在舞台的两侧或对角线上，跨步进退，交换地位，至“料团圆今生已稀”句上，伍员在上场角，双手环形右举，作圆月状。伍子在下场门，双手左举作圆月状。然后各双手交换前后，各在左、右两边摇手三次。伍员先右手在前，左手在后，伍子则相反，二人作合盘势，并各自笃出外侧一只脚。

首支〔胜如花〕直至终了，二人始终斜对，保持一定距离“扯四门”。步伐总是缓缓而行，边行边唱边做，最后各自回到原来开唱时的场角。唱第二支〔胜如花〕时，伍子仍在上场角，伍员则退至下场门前，仍旧两人斜对。这次是伍子独唱，伍员始终在下场门，愁眉嗟叹，随词意做些动作。伍子则动作较多，须注意的是，念本曲最后一句前面的“啊呀爹爹吓！”时，有一个下跪动作，须掌握一个诀窍：拱手，起右脚，右手拎箭衣右角。左脚跨步转身，左手拎箭衣左角。肚腹吸气向前一挺，挺开鸾带下跪。这一连串动作要很快完成。挺开鸾带是因为后面要下跪。接着还要膝行前进，如不挺开，鸾带就会绊住双膝，膝行时就要跌倒。而且双手各撩一片箭衣，中间挺开鸾带，动作十分利索好看，也符合那时伍子情绪相当激动的规定情景。

在第二支〔胜如花〕曲终时，两人要走完到达齐国大夫鲍牧门首的路程。此时的走法是伍员先左手搀伍子右手，伍员里档，伍子外档，从下场门与下场角之间的中部，边唱边向上场走。再换右手搀伍子左手，转身边唱边向下场走，不时以怜爱又无可奈何的神情看着伍子。伍子不住噎气，哭声虽止，犹有余悲。待两人走到下场角，就到目的地。

到鲍牧家中以后，戏剧矛盾就集中在伍子愿不愿认鲍牧作义父的态度上。刚见面时，

鲍牧对伍子待以侄辈客礼，伍员对鲍牧说明自己准备杀身报国，将己子托鲍为子时，伍子心情紧张，突然起立，走到伍员面前道："爹爹果然把孩儿撇在此了！"两脚似小儿状连连顿足，接着一个转身，侧身卧倒在上场角，右手枕头，表示晕厥。待被唤醒后，伍员教他对鲍牧行拜父礼，伍子先俯首拭泪，低声称是，正拱手欲拜之时，突然转身，两拳一甩："哎，不拜不拜！"鲍牧哈哈一笑，他本是笑伍子的孩子气，并无其他。但伍员有些难堪，不由发怒。伍子见状，迅即跪向鲍牧，鲍牧表示谦让，伍子又起立对伍员说："自己爹爹在此，反拜别人为父，啊呀不拜不拜！"边说边拭泪（昆剧少年儿童拭泪以拳背），两足交替作小儿顿足。此时伍员以沉痛和谅解的语气加以劝慰，命伍子拜鲍，这时伍子才改称鲍牧为"爹爹"而行拜父礼。

伍子被鲍牧扶起之后，又走向伍员："爹爹回去，多多上复母亲。"伍员问："怎么说？"伍子："说孩儿在外游学（先拇指指胸，继平抚），不久（'久'字高声，长念，煞断。先徐徐向外一看，再回眸向伍员一看，扇鼻、耸肩、悲噎）就归的（哭声）嗜（啼哭不止）！"伍员也不禁放出悲声："好，好个'游学'！"

昆剧前辈徐凌云扮剧中伍员一角甚为成功，后来王继南、石小梅亦擅演此剧。

搜山　昆剧《千忠戮》中一折。叙明代燕王朱棣，夺取建文君帝位，由程济等臣僚救护建文出逃故事。老生做功戏。

老生扮翰林院编修程济，乔妆为道人，道巾茧褶，手持念珠。上场时，建文已被顺附朱棣的工部尚书严震直，领兵来到山中茅庵，搜捕而去，但他尚不知，故上至九龙口，神态安闲地踢脚抖袖，开唱〔风入松〕。只是他记挂着庵中建文君，故而用腾步急急赶回。赶路时仍多触景生情的感叹。程济的动作挥洒开阔，在"想人生"句上，掌心向上，平伸食指向前，在唱"想人生聚散"时，双手食指交叉分合。

程济走近庵门，猛见庵门大开，窗棂乱倒，器皿毁地，将跨进庵门的脚步，突然往后一缩，暗自吃惊。又进去到上场门和下场门，向里呼唤，表示在各禅房寻找，还是不见。接唱〔急三枪〕，摊手、按臀，焦愁形于色，团团打转，且行且唱。在无可奈何的情况下，他将原来圈在腕上的念珠，套到颈间（双手持珠成圈状于胸前，上端约三分之一推紧直立，并将下端三分之二珠圈往胸前稍荡，珠圈荡动向外时，趁势往上一翻，套进头颈），向上场角和下场角引领远望。这里的舞台调度，把庵里和庵外，分得很清楚：面向上、下场门，表示向庵里。面向上、下场角，表示向庵外山中寻找。

程济向上、下场门呼唤"大师！"（因建文乔妆僧人，故作此称），是在屋内寻找，且以为人就在里面，不必高声。在向上、下场角呼向山中远处时，他高张双袖，睁大双目，向前搜寻，神情惶急，且呼且冲地奔向台角。

四小军上场搜捕程济，程大骇，急向下场门躲下，小军搜捕不着，行将离去，程济从下场门障袖上。他先举左脚至右脚前面，作蹑足掩步，在小军身后窃听。小军下场，程济想想，

不觉后怕，他两袖下垂，转向右侧，身颤抖。转向左侧，摊双手颤抖，配小锣五击。

他从迹象断定，主持这场搜捕者，一定是严震直，于是指外跺足，“可恼吓可恼！”高姿双拂袖，配小锣二击，气势虎虎。“今日竟不能——”后退两步抖袖，“保全大师的性命。”左右掌互击几次“啊呀圣上吓！”顿足哭泣，双手弹泪（昆剧弹泪，一般是：中指轻拭、转腕、弹指，三式组成。双手弹泪，则分左右次第而作）。这段戏，起先闻军士之言而惊怖，继而知为严震直领兵来拿，顿然愤怒。后来想到，建文此去，定然遭害，自己未能尽护持之责，靖难大计，毁于一旦，又十分痛心、自疚。念白和动作，沉着有力，深沉、坚决。

第五支〔风入松〕的二句之后，有一段唱念，配合以身段表演，表现了程济思潮起伏。他念：“程济吓程济！”右手锥拳举起，敲头两下，“你的智——”右脚伸出向左作丁字步，右手骈指向右点。“勇”脚移右，手指点左。“安”脚移内，手指外点。“在？”脚移外，手指点内。接唱：“须索向死中求活。”两手圆抚于胸前，右脚提起，左右荡动。“把君王保”拱手。“方显得智囊神妙”右手骈指垂下，向内画圈。这两句手脚动作，须配合以身姿神情，与其他部分融为一体，勿使突出。自“须索向”起，节奏由慢而快。最后程济念：“待我急急——”甩须搁左臂。“赶”向右甩须，搁右臂。“上”向左甩须，搁左臂。“前去”须再向右甩，配小锣五击。再重一句，起步向下场门，脚步沉重地圆场而下。（甩须的诀窍在于下巴的应用。向左甩时，先将下巴上抄，自下而上，向左用力甩出，两手随势摆动。右甩时下巴亦向右上抄，既表现了激情，也十分美观。此时程济颈间套有念珠，垂在胸前，甩须时要注意勿使念珠相缠或挂乱。这里须要巧妙地摆动双手，既可使甩须动作借势，同时更主要的是为了挡住动荡的念珠，不使缠须。）

本剧为昆剧前辈郑传鉴的保留剧目，常与俞振飞（饰建文君）合演。现由姚继焜、高继荣继承。

别母　昆剧。清人传奇《铁冠图》之一折。叙明末李自成举义军，重围宁武关，总兵周遇吉知不可守，意欲决一死战，身殉明朝，唯以老母、妻儿为念。乃归家治小宴，向母告别，吐露牵挂之意。周母勉励其为国捐躯，周遵母命而去。为免周之牵挂，其妻其子，皆自尽。其母与家将，锁门放火，自焚死。此剧周遇吉一角唱做繁重，中华人民共和国成立前是昆剧老生的常演剧目。

周母手拄拐杖上，年事已高，动作舒缓大方，颇有官眷气度。周妻由正旦扮演，她面罩愁云，似有心事，不敢吐露。周子由作旦扮演，是一懂事少年。周母谈及周遇吉两月不归，因而挂念。周妻决心说出原委，目光对周子一瞥，然后字斟句酌地告诉周母说：周遇吉在外日夜苦战，守御孤城。

周遇吉扎红大靠，挂剑持枪，执马鞭快步冲上，至九龙口亮相，后跟一绣有“周”字的大纛旗，他强自镇静中露出焦躁、忧虑，唱〔杏花天〕“败北……”，左手拉下甲，右手提枪，马鞭过头后挂在手上，上步朝前看两下，走到左台口，左手放下下甲，变成山膀，右手执枪平握

于胸前，沿台口走半圈回九龙口，向后看是否有追兵。然后转身，左手执枪在右腰际，右手加鞭至台中，马鞭抡“漫顶”，右手持枪尾，挂马鞭，枪头支地，两腿左弓右箭，左手撩三绺胡须，亮相。接唱“败北非因畏敌狂”，右转身，枪交左手，右手以马鞭向内一指；唱“虑萱堂……”，倒执马鞭拱手；“倚门凝望”左手拿枪拉开横于前，右手将马鞭倒挂在肩后，作倚门状。唱完后双手拉开退至下场门，右手持鞭打腿左转身，提鞭，左手拿枪置右腰际，两腿左弓右箭，略顿，走至台中，向前挥三鞭，左转身跺足，表示大势已去，不可挽回，情绪颓丧，然后强自打起精神，右转身，右手持枪挂马鞭亮相。

进门后，周遇吉吩咐家将准备小宴，周妻欲问情况，周不愿说，转身向周母敬酒祝寿。此时桌设“大座”，周母立桌前台中，周妻携周子侍立桌左侧，周遇吉无意中感叹了一下：“咳！”被周妻看在眼中，她担心地观察丈夫。周遇吉接唱〔小桃红〕。这是表现周遇吉复杂心情的主曲，他接过家将斟来的酒杯，暗拭泪眼，唱“擎杯含泪……”，对周母故作坦然状，掩饰心绪。“奉高堂”，拱双手捧杯向周母。“禁不住万斛琼珠漾也……”，走到台中（“也”字唱腔中似含呜咽之声），再朝桌子左边走去，立于左侧，置酒杯于桌上，双手拎下甲，左右两次擦桌子。“劝萱亲强笑加餐，好把暮年颐养”，朝母亲拱手，请母饮酒。周母向左侧走去，周经台中走向右边台口，周母已从桌左绕至桌后正中椅上坐下。周再返身走向台中，向周母拱手，跪下，拜，起身，一抖身后靠旗，走至右边台口，“切莫要念儿行”，双手并摇，右手拍腰，一想，顿足。（板鼓：扎、扎扎！）“咻，（小锣一击）我好恨也！”周妻上半步，关切地，拱手柔声而问：“相公恨什么？”周白：“夫人，恨我幼时呵！”拱手为礼，半闭目微侧头，作不堪回首状，右手食指挑右绺须，左手撩中左二绺；唱“怎不去效渔樵……”，右手向前指出，旋即转掌向上，钩食指作钓鱼状，向右小翻身，跨弓步。“习耕牧……”，上三步，三次作伏犁状。“守田园……”一抖靠旗，沿台口到下场门。“务农桑事也”句，左云手，左脚上一步；右云手，右脚上一步。再退一步，双手上举托天。“倒得个全终养……”，返身向周母拱手。“尽子职无妨”，右手拍腰，双推手，颠十指。“习什么剑和枪……”，右手食指挑右绺须，左手拿剑，抬左腿，落左脚，左翻身，两腿左弓右箭，左手指出向前，右手按掌置腰际。“登什么庙和廊”，摇左手，进半步。摇右手，进半步，翘首眼看右前上方。“到如今，教我进退……”，左手前指，双腿后跨两步。“啊呀意彷徨”，双手拎下甲，左转身，顿右脚，仍立在下场门前桌子一侧。

周遇吉深知此时前无救兵，后无退路，自己战死是份内之事，还有老母、爱妻、幼子，也将死于兵火之中，此身虽有余勇，脚下却难举步，遂又有〔山麻秸〕一段悲壮掺和惨伤的演唱：“遵慈训，难违抗。”一摆靠旗，强自振作地拱手向母亲。“含悲忍痛，拜倒阶旁”，右手撑着右膝，无力地单腿跪下。“啊呀堪伤”，挥泪（此时顾不得在母亲面前掩饰自己了）。“痛衰年暮景，遭此灾殃”，微提左脚，斜亮靴底，右手虚指左前。周母说：“过来！”巍然站起唱：“从今后绝伊留恋，断伊萦牵，免伊凝望”，边唱边走至台左前，以头撞墙。其妻与子急拉，周遇吉伸手欲拉，凄然地高声大呼：“母亲，不可如此，孩儿就此去也！”（小锣三击），呼时强调

"就此"二字，其中有"永不返矣"的含意。接着稍为平静地念："谨遵堂上慈亲命"（小锣四击），"带马！"（小锣一击），家将拿来马鞭和枪，周接过，出门："拼死余生答圣明！"向天遥拜，提枪上马，挥鞭走圆场，至下场门前，忽回头："吓，夫人！"（小锣四击），其妻急出拱手："相公！"周："我儿！"（小锣三击），其子："爹爹！"周指其妻："你（小锣一击），好生服侍婆婆（无力地略一挥手，拔剑出鞘扔于地，语意双关地）去吧！"一跺脚，决然而下。其妻，送周下场后回身，看到地上宝剑霜刃，双手颤抖，后退几步。唱〔五韵美〕对婆婆深拜，与周子"推磨"，然后狠心推开周子，自刎。周子向其母跪步至台中，唱〔江头送别〕，向祖母拜别，再向其母自刎方向一拜，在台左角小云手，用头先向左墙撞两下，转向观众，双背手用力猛撞过去，欲倒时家将急上扶下。

家将告周母："启太夫人，夫人自刎，公子触阶而死了！"周母侧身坐椅上听完，小锣三击，第一击左手按桌，第二击顿手杖，第三击正面对观众睁目亮相，然后抖手颤头，由家将扶着，分别走向媳妇和孙子的死处一看，说："好，难得我家出此节妇贤孙！"退至台中，大义凛然地吩咐家将："把前后门封锁，与我放火！"然后跟在手持火把四下点火的家将后面半个圆场，看着满台大火窜起，发出三声凄然的大笑，往火中（下场门）踉跄而去。家将丢下火把，自刎向下场门下。

此剧从头至尾要表现出兵困垓下，危在旦夕，求生不能，求死而又各自多所顾念的悲剧气氛。本世纪三十年代，施传镇、郑传鉴常演此剧。现由郑传鉴传授姚祖福。

请医　昆剧副行戏。系《幽闺记·抱恙离鸾》一折之前半，后经增衍，成为独立的副行重头剧目之一。叙蒋世隆与王瑞兰结合于战乱途中，因蒋染病，请旅店主人延医治病故事。主角翁郎中，由副行应工，其表演无特殊身段，全靠小手面、念白技巧及表情神态的描绘。此剧无深意，纯以诨笑取乐。

演好此剧，关键在处理好一"冷"字。翁郎中"冷"，店主人"热"。翁郎中以"冷"为基调，"冷"中有"热"，有多种变化，昆剧称之为"阴阳脸"。

店主人替住店染病的蒋世隆请翁郎中，店主人喊得很急，翁郎中在后台，停了一忽，才慢条斯理地应道："是啰个？"人未出场，其语气要使人感觉到这是一个阴死阳活的人物。店主人答："请先生去看病。"翁在内立即干脆地应道："勿勒屋里。"店主问："哪里去了？"内答："医杀仔人，县里打官司去哉。"

翁郎中慢吞吞地从上场门一步三摇出场。在以下的对话里，比较集中地运用了"阴阳脸"的方法。他脸板着，双眼冷冷地斜视下场角台口，念〔水底鱼〕："四代行医。"店主道："先生，你家只有三代。"翁听了，喜形于色说："阿晓得？昨夜头，添仔玄孙哉。"接着念："三方人尽知。"店主说："四方啊。"翁立即拉长了脸冷冷地道："有一方给我医绝哉。"店主为他的趣话哈哈一笑……翁："人人道我——"店主急问："道你什么？"翁先嘻嘻一笑："道我是催命鬼！"说着马上板下脸来。

店主进入翁家坐下，翁拱手问来人尊姓：店主说明自己姓名，翁郎中立即神情紧张：“啊，倷就是招商店中王公?!”店主说：“正是。”翁面变色，小步颤惊地走近对方，仔细辨认，店主不解翁为何如此，翁忽大惊高呼：“有鬼!”急转身，躲在椅背后，只露出头上小帽子，和椅子一齐在发抖(斜提椅偏离地寸许，以椅一侧二足快速顿地，得得得得……作声)。店主也被吓得紧张起来，四处张望，不见动静，乃问：“怎说有鬼?”翁放下椅子，慢慢地从椅背后探出头：“我记得倷吃过我个药的。”店主莫名其妙地称：“是。”翁更惊恐：“阿是，倷吃仔我个药，死脱仔，今朝来寻着我哉。阿是?”说完头又缩回椅后。店主忙说：“我吃了先生的药就好的。”翁又从椅背后慢慢探出头来，面挂讪笑，又颇有怀疑地：“吖，吃仔我个药，就好个?”店主继续证实一下，翁才壮着胆子从椅背后一步一步，试探性地走出来。见无异样，再大胆地卷衣捋袖，用手摸摸店主额头，“是热的!”然后才松下一口气，对店主作揖：“恭喜恭喜! 倷是千里挑一。”二人相对而笑。

翁郎中去招商店途中唱《蒿里歌》(古之丧歌)，作抬棺材动作：双抖袖，甩水袖在两肩上，随着唱句节拍，双肩一耸一耸，以示抬在肩上行走。

翁见到伏在桌上的病者，第一个行动是：双手猛击桌子，双脚跳起，大喝一声。病者吓得双手抱头，王瑞兰急相护持。翁郎中解释这是“郎中的法门，吓出一身冷汗，毛病要好一半”。翁郎中为病人看病，先摸额头，然后蹲下，沿里面桌腿从上往下慢慢摸，脸朝观众，越摸越惊诧，叫道：“啊呀勿对! 脚膀冰冰冷个哉，骨瘦似柴。”店主听了不解，掀起桌帏，原来翁手摸在桌腿上。翁又叫病人伸出脚来把脉，他的理由是“病从脚起”。后来翁郎中猜蒋世隆的病因，都猜不对，居然耍赖举起椅子，假意砸向蒋，场上几人又一场虚惊，翁口喊：“勿医哉，勿医哉!”却又暗暗招手喊店主出去，问知病因，又授意店主再次请自己去看病。这次他用了“衔丝把脉”之法：解下自己腰间的黄宫绦，一头咬在蒋的嘴里，另一头翁放在耳边，胡吹“一听便知病因”。此时王瑞兰将宫绦一头给蒋咬着，并使蒋用衣袖遮住。翁煞有介事地数说蒋的病因(店主刚告诉他)，在背来的药箱里取药时，箱内老鼠吱吱乱叫，说明药箱多时不开，鼠作窝巢。关上药箱，翁郎中对店主说：“药方勿消开得，全拉倷身上。”拍店主头说“巴豆”，指店主眼说“圆眼”(即桂圆)，拨转店主身，使背朝外说“龟背”，捋店主胡须说“柴胡”，拍店主腹部说“杜仲”，再转过店主身子，使面向前，并揿倒店主的头说“川芎”，最后在店主后面摸，但是摸来摸去摸不到，冷冷地觑近着看看店主的脸，好像一个重要发现地说：“啊呀，少条尾巴!”

本剧当年由陆寿卿传授，后为王传淞常演，现有王世瑶擅演。

吃茶　昆剧《鸣凤记》之一折。总兵仇鸾通敌，并与宰相严嵩勾结，阻挠收复河套失地。兵部车驾主事杨继盛，愤起弹劾仇鸾，严嵩拒见。杨乃转访通政使赵文华，赵亦严党，宾主藉茶为喻，针锋相对，忠奸判若云泥。

老生扮杨继盛，副脚扮赵文华。本剧对白多，一个正气凛然，一个心怀叵测，传统演法

称之为“一阴一阳”。

杨继盛上场，交代总兵仇鸾与严嵩阻挠收复河套，此来弹劾仇鸾等前因。带长班前往严嵩府第，严府门上班头牛信傲慢无礼。牛信在门里，杨在门外，同声而道：“什么样人，这等大模大样！”语言、语气、语意皆同，但一个正、一个邪，泾渭分明。接着牛信出来将门帖戳到杨头上，并扔之于地。

杨与长班折身去往赵府，在念〔六幺令〕过程中，走完圆场，对换位置，即到目的地，赵文华也拒见，说：“回他去。”但被丑扮的小厮会错了意，当作“回复他（我出迎）”之意，出门一说，赵无奈，只得迎杨入内。

宾主入座后，赵文华想提醒对方，自己新升通政使。杨继盛语含讥刺地应付着：“老先骤升了，学生尚未奉贺。”除在“骤”字上重念，含有“小人得志”之意，此时双眼略睥睨赵文华一下外，其他时候都不面对赵。奉茶后，赵说“此茶好颜色”，眼睛却在看着自己身上表示又升官阶的新官衣，得意地微微晃头。杨却只在茶盅上略嗅一下，针锋相对地说：“颜色虽好，只是不香！”赵还涎着脸皮，装模作样地品了一口茶，啧啧嘴说：“甚觉有味。”同时拎起新袍一角，轻轻一抖，意在再次提醒对方，自己是新任通政使要员，你当刮目相看。杨见对方凭投靠作严嵩干儿换来的官，居然如此厚颜自美，索性把文章做到底，也略抿了口茶：“味虽有，只怕不久！”这时他一改不正面对赵的姿态，用力能透物的目光正眼看赵，伸出手掌，有力地一摇。赵文华气得无法发泄，要把茶童拶起来，藉以给杨难堪。杨说：“如此说来，下官吃不得此茶。”赵冷笑一声：“哟，茶呢，怎说吃不得。只是官有崇卑（在‘崇’字上竖大拇指，指自己。在‘卑’字上伸小指，用眼角斜睃对方），茶有（双手捧茶盅），高（捧高齐眉）下（置于腹前）。”并随着茶盅的起落，拖长阴阳怪气的腔调，“下”字的结音，念出一个豁腔，以示蔑视对方。接着杨继盛顺势而下：“世有炎凉（板鼓匀匀匀）咻！（小锣一击）国有忠良！”右手将茶盅擎起，换至左手（以强调之），再将茶往面前地上一泼。至此两人剑拔弩张，已成对峙之势。但赵文华到底狡猾过人，他还要掏出杨的来意，转换话题沉住气问：“到舍有何见谕？”杨继盛走至台中，拿出参劾仇鸾的揭帖，赵文华居然当作礼单，或邀宴的帖子，待杨说明其内容，赵劝他不要管这“闲是闲非”，说时左腿跷个二郎腿，身子侧向右方，双手反撑在右腿膝盖上，双肩耸起，一副唯利是图的奸臣模样。

小厮来向赵文华报“严府请爷议事”。赵正好趁机撵走话不投机的杨继盛，乃背躬伸出三指略动，向小厮示意说：“几次了？”小厮会意（这是主人的惯技），点点头：“三次了”。（故意说给杨继盛听）于是赵对杨说：“不得奉陪。”接着作了一个“送客”动作：转身，背对杨继盛，将双手水袖由右肩向后甩去，水袖搭在肩上，就算对杨行送客拱手之礼，并静止着（杨此时怒视赵的背影，也静止片刻）。杨说：“恐被他人骂。”赵说：“笑骂由他笑骂（双手手心朝上，各出一食指，右前左后，向着上场角台口。同时提右腿，身半蹲，右足尖点地，全身向前拱送两下），好官我自为之（双手端带），上身摇晃，作得意状，似说‘其奈我何？’）。”至此，赵

文华一直背对着杨继盛。

杨走了，赵文华冷笑着从座上站起说："只消把这舌尖儿，在严府上略动这么一动(双指在嘴左边一点，头移向右。双指点在嘴右，头移向左。同时双颊肌肉上下牵动，眼睛随着移动的方向两看)，管教你那'忠臣'的头儿(右手拍帽，弹帽)，这么咯碌碌碌(右手食指在右耳侧向上画小圈，左脚作商羊腿，原地转一圈)，滚，滚将下来!"小厮提醒他，万一皇帝准了杨继盛的本，给杨升了官，怎么办？赵文华提起官衣，夹在两肋下，双手端带，双腿蹲下，上身向前，踮足碎步，作一慢速"揷不倒"转身，说："到那时就掇转身来，就像奉承严太师一样，去奉承杨继盛了。"

结尾时赵文华和小厮的对白，赵一改官白，说他家乡慈溪话，非常俏皮。后因绍兴话比慈溪方言能适应较大范围观众。故改说绍兴白。

王传淞、郑传鉴擅演此剧。

活捉　昆剧《水浒记》中一折。身段丰富，结构奇特，但忌火爆，亦忌恐怖。演出其中冷隽、幽默的艺术趣味，方为上乘。

阎惜姣系宋江外室，与宋之同僚张文远私通，为宋所杀。阎魂夜至，勾张赴阴曹，同作鬼夫妻。

贴扮阎惜姣魂上场，鬼魂打扮，双臂下垂，步步脚跟着地，每行半步(后足仅及前足之半)，步履轻，飘忽若飞絮，只走直线或弧线，不可转弯。如欲改变行走方向，必须打旋，是谓"鬼步"。她来到张文远门首，垂手敲门毕，立于下场角(昆剧规范，鬼魂敲门不可举手)。

副扮张文远，是穿褶子副脚，其特点是集儒雅、好色、狡狯于一身。他打哈欠上，左手持烛台，右掌遮在烛后，念完定场诗，问外头是谁敲门?阎答："是奴家。"睡意未消的张文远顿时活跃起来，兴趣陡至。他大吸口气，睁大两眼，双颊牵动，并在答话时轮番耸动双肩。他不仅是色鬼，还是一个老于世故的滑吏，并不轻易开门，而是双臂反剪在背后，风雅地笃出一只脚，问："啥人家个奴家?"门外阎反问："别来不久，难道听不出了么?"他自语道："这声音倒熟得势，时常在学生个耳朵里(左手搭右袖，右手食指指右耳)这样括进吓(右手绕圈再指右耳，右踢脚)，括出(右手绕圈，指外侧。右脚同时跨向前侧，战弓步)。"〔渔灯儿〕一曲是阎在门外教张猜是何人的一段唱，此曲中，张在门内的身段至为繁复，用得较多的身形为：身子半蹲，水袖先后交叉搭肩，或提褶夹双腋下向两侧做动作，不时嬉眉弄眼。

张开门后，阎魂旋身进屋，背身立于台中，桌子左侧。张则在舞台中部活动。阎唱时，张从背后用手去触摸阎的头发，随用鼻嗅，满以为会香气扑鼻，谁知却是一股令人作呕的"泥土气"。张认出来者是阎惜姣的鬼魂时，"啊呀!"一声，跌倒在地，跌的姿势、神情为：左腿跷起作"单脱靴"状，右手支身后，左手向上作挡拒状，并保持以上姿势，手、臀、足并用，急速向后移退，面呈惊恐，且有涎赖意味。

阎魂逼近张，张已退至右首椅子一侧，急下意识地举起椅子挡着。阎魂继续逼近，张举

着椅子向后勾腿而退。两者至桌后正中时，阎魂返身，自上场门前绕到前面舞台中心。张则惊惧非常，一个劲儿举着椅子挡着，埋头（不敢看）后退，自下场门前绕到前面舞台中心，因系两者背脊相向，张没有见到对方，故在此背脊相撞。张大骇，急返身退步，放下椅子隔于两者之间。

阎魂诡称非为索命而来，要张看看自己比生时容颜如何。张设法骗开阎魂，把烛火抢到手中，“着着实实把一看她使使！”他左手持烛，右手遮光，前抬左腿，金鸡独立，三起三落。复放下左腿，自右而左绕一圈，以烛光照着看阎魂容颜，乐队打冷锣，照看毕，张高兴，意外地发现：“小娘子的容颜，比在生时越发的标致了。”从开始见阎恐骇，至此时觉阎标致，张文远已经“中邪”。接着他便“打动我往常逸兴”，大抖袖，甩右袖抬左脚，甩左袖抬右脚，双抓袖，不停转动水袖，紧步走向阎魂，两者缩短距离自此始。

回忆昔日两人定情的“借茶”情景，张文远边说边慢慢提褶夹于两腋下，半蹲，上身斜偎阎魂，抓袖，并垂直作下耍袖转动，由慢而快，双眼迷朦地觑阎魂面颜，此时已恢复当初两情眷恋的情意了。

张文远被勾魂前有一变脸技巧。早在前面靠近桌子看阎容颜时，就把预先放在桌角的眉膏小瓶拿到手（不使观众觉察），至阎唱〔骂玉郎〕第三句“珊瑚鞭指填衡门”时，两者向舞台中部快步靠拢，相遇时，张急低头，阎魂以左臂横漫张头，向右转身。张在阎魂腋下钻过，向左转身，趁转身面向台里刹那间，用眉膏抹脸使黑，找机会丢掉小瓶，待转过身来面向观众时，张已是“面有黑气”。这也是张被勾魂前的重要关节。

勾魂时，张文远被阎魂抚胸卡脖三次，每次逆气动作是头部一伸一颤。此动作的传统名称为“凤凰三点头”。

张被勾魂后，两耳边各坠白纸作成的“鬼绺”一条，以示成鬼。阎魂以汗巾吊住张魂脖子，张绕阎走矮步，抬脚亮鞋底，小圆场一圈。然后就地两相小转身，阎牵引张走跪步，张魂作悠忽飘荡身段，至近下场处，双双折袖，合抱下场。

本剧由华传浩传授。擅演张文远者有姚继荪、林继凡。

写状　昆剧《鲛绡记》之一折。全剧仅白面与副脚二人。表演别致，刻画了封建时代社会恶势力之一斑，为昆丑王传淞代表作之一。

临安土豪刘君玉，因向沈家求亲未遂，来挽刀笔贾主文写状，诬告沈家。情节简单，但清晰而生动地展现了两个反面人物之间的矛盾和勾结的过程。

恶讼棍贾主文年近古稀，阴沉狡诈，作恶不动声色。一生为敛财，害过不少人命。近年来，一则年老，二则新官与他不甚“投缘”，又加仇家太多，所以披上道袍，挂起数珠，掩人耳目，暗地依然承揽官司。他头戴纯阳道巾，身穿素袍，皓首苍髯，伛背，脚步踉跄，一派孤零冰冷、老迈寂寞、俨然与世无争的神情。但当他一睁乜斜眼念道：“心为黄金黑，腮因白酒红。”顿时就露出了马脚。接着又道：“早上起来，念几声阿弥陀，好似毒蛇叹气（眼露凶光）。

晚间与人刀笔，犹如鸡见蜈蚣！”说着，那衰老的手臂模拟雄鸡争食似地一动，一股寒气，令人惊心。

刘君玉是个无赖财主，他袖来二十两银子，要拿这“白老虫”（指银子），“约他个赤练蛇”。而贾主文要得到这二十两银子，先是“欲擒故纵”：“劝公家息讼，亦是美事。”当这句假话一出口，贾似乎漫不经心地瞟刘一眼。刘是草包，乍相接触，还不了解贾的腹内机关，听说“息讼”，火冒三丈。贾见刘上当，便数着数珠，颠踬着步子，向半空中念念有词，俯首称是。刘问他做什么，他说是观音菩萨告诫他，不要再干刀笔勾当了。这时，刘才意识到这是耍他的把戏，褶子一撩，假意要走。贾见势头不妙，慌忙变换了一副脸色。但到他向刘伸手，暗示要银子的时候，刘又装糊涂了。贾只好曲里拐弯地提出，先付银子，才能说出关键性的“主语头”（诬告沈家的主要事由）。刘却一定要见了“主语头”才肯拿出银子。这时的贾主文表面上似乎不屑与他计较，心里却恨得咬牙切齿，怪腔怪调地拖长字音念了一声“阿—弥—陀—佛—”，既恶又狠，令人毛骨悚然。

在恶讼师面前，无赖财主似显得稍逊一筹。刘君玉见缠他不过，便把银子取出，先放在桌沿的自己一边，贾找机会拿来放在自己一边。刘又拿回，贾再取过去，几次争夺不下，这回又是刘君玉稍作退让，叉开拇指和食指，在桌沿一量，说一声：“居之于中！”把银子放在两人的中间。贾歪着头，仔细盯着银子说：“还要过来一粒米！”认真地拿起银子往自己方面稍移了一点儿。这时银子虽已出现，但还没有到贾的手中，他一面口授状词让刘笔录，一面却又贪婪地瞪着银子，趁刘不备，饿虎扑食般地突然袭击，将银子攫来塞进袖子，身手敏捷，全无老态。银子到手后，虽还是假惺惺地不愿再干，要“还”银子，但他仅是隔着衣袖捏着银子，只能让人从袖外约略看到银子的轮廓而已。

最后，刘君玉终于得到一纸诬害沈家的状子走了，贾主文自叹：“干了这种事务，子孙要扑扑能个长咪。”随着“扑扑”的声音，他的手势不是正面表现往上长的意思，而是一次比一次低，因为他自知这是伤天害理的事情。但在银子面前，他硬是昧着良心在作恶。

此剧很少唱段，几乎全是对话。是戏曲中的“话剧”。但念白须要很强的戏曲节奏感的功力，念出戏曲处理字音的特点，否则便会念“散”，索然寡味。

今有范继信、王继南擅演此剧。

狗洞　昆剧副行戏，《燕子笺》中一折。不通文墨的鲜于佶，通过作弊，冒中状元，后为主考官郦安道发觉，招鲜于到府，命题撰文，并使门官当场监督，鲜于竟不能着一字，钻狗洞而逃。角色只鲜于佶和门官二人，副扮鲜于，白面扮门官。

鲜于胸无点墨，风月场中却是老手。身躯微伛，其阴险恶毒，重在神态要“冷”。门官供役在尚书府第，前次鲜于来未得门包，今日监督鲜于，故神态声口都要有份量，对鲜于态度傲慢，有时冷讽，甚至戏弄，演来有时又“热”，主要是“冷”，二冷相遇。

鲜于上场，交代情由，现出无赖嘴脸。门官上场，摇着大纸扇，对这个大有问题的“新科

状元"大模大样，爱理不理。二人见面，就在言语里交锋上了。一番对答之后，门官接着说："俺家爷吩咐，状元爷一到，就请内书房坐。"却不拱手。鲜于闻得请到内书房，一喜之下，露出丑态："如此味，嗯、嗯、嗯！"他双手掇带，以上臂夹住官衣，蹲身，踮左脚，用下巴由下转上向内点动，连做三次，要门官引他入内。

鲜于鬼头鬼脑地随门官进入一般生客无缘能到的内书房，门官交鲜于一个封口大红帖儿后走下。鲜于首先看到帖上的套语："恭维大驾。"但是不识"驾"字，抓耳挠腮，自言自语："这个到底是啥个字介？"("介"为苏州方言助词，与"驾"字音同)从"介"字联想到此字读若"介"。好不容易猜了出来，连念"介介介！"同时急用双手像捉会蹦跳逃走的蟋蟀一样地在桌上双手扑住不放。

鲜于叫来门官，才弄清帖上原来是三篇文章的题目，几次想脱身溜掉，都被门官拦住。种种涎赖行为，暴露出他的窘急情态，但他还一本正经地双手按胸，拍拍胸脯，安慰自己道："倷勿要慌，凡百事体，总有我拉哩！"他乘门官不注意，转身将笔头咬掉，吐在袖里，谎说没笔头，要回去取笔，好逃过难关。门官又从袖中拿出一支新笔，并干脆锁上书院大门。鲜于这时已顾不得假状元的伪装，苦苦哀求："门官，门叔叔，门伯伯，啊呀我个门爷呀！"他急得团团转，唱〔桂坡羊〕，这是身段集中的一段曲子。唱到"这文章不济"时，右外折袖，伸头左右移动看帖儿。接着袖右移，头偏左。袖左移，头偏右，如此三次。在"啊呀，我心中自思"句，双抓袖，掇带，提袍夹两肋下，做"揣不倒"身段，将他文章做不出，状元保不住，要溜溜不了，急得丧魂失魄的内心活动表现出来。

鲜于想跳墙而逃。上场门放一把椅子，代表墙边假山，他刚跨上椅子想爬墙，又被发觉，一惊跌地，他左手抚臀，右手拍地道："个就叫'状元及地(第)'！"

门官又上场，调侃地送来茶汤，但是不开门，而是从墙上小猫出入的壁洞中递进来，鲜于无心吃茶，只求门官开门，门官不理而去。

此时下场角置好一张无披无垫的椅子，椅子四足之间的木框代表狗洞。鲜于正在焦灼，忽听一声狗叫，转身一看，大喜道："天无绝人之路！"决定钻狗洞而逃。乃右穿袖，外折袖，左手拈须，对狗洞看三次，口中"呢呢！"拂袖赶狗。再脱下官衣，摘下纱帽，现出网巾，将帽先从椅下丢出洞外，撩起褶子坐地，脱下左脚靴子，起立，口中喊着："狗叔叔，狗伯伯！"抓起两袖，两臂挺直上举，以臂抄须就口，用牙咬住胡须，俯身钻椅框(狗洞)，两臂先出，继而头钻出框，两脚尖踮起，用力一蹬，全身出洞(放椅时一定要椅背在内，由内向外钻，可避免将椅碰倒)。

鲜于出洞后，左手托纱帽，右手拎靴，"呢呢！"赶狗，然后将脸藏在靴统后面而笑："幸脱此难矣！"左脚缩着(着袜无靴)，用"商羊步"一只脚蹦下场去。

本剧为王传淞代表作之一，现传王世瑶、林继凡。

扫秦　昆剧折子戏。源于元人杂剧《地藏王证东窗事犯》之第二折。剧中地藏王化

身疯僧，怒斥秦桧东窗定计，害死岳飞父子的罪恶。疯僧由丑扮。全套十支北曲，由丑脚一人唱，要求唱得高亢激昂，正气凛然。

秦桧夜惊恶梦，惶惶终日，此来灵隐寺修斋忏悔，故而一反平时飞扬跋扈之故态。疯僧揭其隐私时，秦只想乞求解脱之法，心虚惊悸。疯僧因系地藏王化身，又抓住秦桧心病，故可没有顾忌地痛斥权势煊赫的奸臣。

疯僧上场前，在后台有十四句和场上长老的对白，向观众暗示其“疯”，为他出场作铺垫。接着，他左手持吹火筒，右肘夹笤帚，肩挂香袋，出场亮相。双脚交叉走踮步至上场台口，云手转身再亮相，此时是蹲腿踮足，笤帚在下，火筒在上，头歪脸侧，面有疯态，但两眼炯炯。

偈语念完，他左胁夹吹火筒，右胁夹笤帚，双摊手，然后左手持吹火筒放上左肩，右手持笤帚向外一扫，一笑不语，静止不动。长老喊他以后，他双手颤抖，双腿交叉，举掌而行，念“南无大慈大悲广大感应观世音菩萨”，全身更加颤抖。

疯僧被叫来见秦桧时，秦桧起身，掠髯，上下打量疯僧。疯僧则回首视秦，摇头而笑，两人走正反“磨盘”（疯僧由台口转向台中，秦桧由台中转向台口。略停顿，然后疯僧又转回台口，秦桧仍转向台中）。在这两次动作过程中，要表现出秦桧的惊疑、坐立不安，和疯僧玩世、警世的菩萨心肠。

疯僧唱〔尧民歌〕第一句：“呀，这的是坐而不觉，立而得这饥。”这是佛家偈语形式的隐语，暗指秦桧（演员不可作饥饿状）。在唱“呀”时，向上场角走去，背躬指秦，双手持物在腹前略一交替。疯僧向天呼来风雨后，秦桧说：“我想风雨在天上，如何来得能骤？”疯僧答：“连发十二道金牌召来的，怎么不骤？”此时秦桧作“吓，哈哈哈！”几声，这并非在笑，而是表现秦桧阴私被揭的恐惧，但又对疯僧奈何不得的气恼和懊丧心情，要充分运用腹腔共鸣。

秦桧是丞相，多居台中，疯僧多在两侧。一个讽笑怒骂，呼风唤雨。一个心虚 胆颤，色厉内荏。应表现出疯僧在蓬头垢面之下，那具有神秘感的正义力量，和秦桧芒刺在背般的内心焦躁、恐惧。

本剧继承了元杂剧重唱的特点，整出戏除疯僧具有上述特点的身形外，并没有复杂的身段，但在唱腔上却有好几处精心处理。如〔粉蝶儿〕第一句“休笑俺垢面疯痴”的“垢面”两字，要卖足板眼和声情。第四句“不解我的禅机”的“不”字，要唱出滑腔，可加重此时的感情份量。〔醉春风〕第四句：“在恁那山寺里。”有两个动听的小腔。一是“恁”字上多一个滑腔，二是为卖足“那”字，须加一个“**6**”音符，并在唱“那”字时，开始圆场，步子要求稳健，起走时，先抬左脚，左脚落地则右脚勾起。圆场约走半个舞台，全走在“那”字腔中。“那”字唱完，圆场也走完。这样处理，使动作和唱腔和谐。〔十二月〕第一句“卖弄您那朝中得这宰职”之“卖”字，在“**2**”音符上，可自由延长，拿足唱腔。

此剧由姚继荪继承。

游街　昆剧丑行戏,《义侠记》中一折。叙武松打虎后,于阳谷县街头邂逅其兄武大郎故事。武大郎着大郎衣,戴大郎帽,翘八字须。左手托一盘,上覆白布巾。右手执小芭蕉扇(直径剪成六至七寸),扇柄有小绳套于小指上,使手可丢扇动作,扇悬手下。白布袜、黑布鞋。此剧以说白为主,全剧仅有删简的〔哭相思〕两句唱。武大一角必须有"蜘蛛形"矮子步功夫,但是切忌以欣赏和猎奇的态度来展示他的畸形,更不能演成卖弄技巧的"开口跳",而要着重表现武大的善良、忠厚。

武大出场亮相,抬腿(不可露至裙外)。自报家门,接着交代武松浪迹他乡。

买炊饼者出场(由二面应工,扮成头扎小辫的孩童,憨态可掬)。他告诉武大,打虎英雄名唤武松。武大一听,高兴得跳起来(此跳需先提气,双膝紧缩至腹部,用前脚掌和脚趾猛地向上弹跳,越高越好。但两腿必须仍蜷裙内,不使外露。下落时右手可下拂裙缝交叠处,不使布裙飞起。此动作既表现角色之喜出望外,又可显示矮子功特技)。买炊饼孩童不信武松是他兄弟,笑话他矮得像个"绍兴酒甏,滚来滚",作"拚勿倒"身段。武大发急,又无法说服对方,信口说:"就是俚个(他的)拳头本事,还是我教俚个来!"话既说出口,武大在对方激将的情况下,被逼说出:"阿要打把倷(你)看看!"接着专心致志地打起了一套"矮子拳"。

"矮子拳"配以散锣,分述如下:

预备势——双臂缩至胸部两侧,双手握拳,拳置两颊外侧,拳锋(手指屈曲的棱角)向前。

右拳向前作打击状,同时左脚前踢(任何时候都需保持臂、腿的蜷缩状态,下同)。然后恢复预备势。

右拳从慢到快,作顺时针转动,于锣声中向右一击。左拳亦从慢到快,作逆时针转动,在锣声中向左一击。

双拳在面颊左右扭转,头颈同时前后伸缩,在锣声中反复数次。略停,恢复预备势。双抖袖,双折袖,双手捧腹,脸带自信笑容,于锣声节拍中,自台里口双脚略并向前蹦跳,步距需小,由慢渐快。

自上场角向下场门打矮飞脚,次数不限,以打至下场门前为准。作矮跨虎、双盘手,两手次第一前一后,五指成佛手状,双脚前行,自下场门至下场角。云手,右手伸食指,竖于右颊外侧,接着作"张果老倒骑毛驴":右手在胸前握拳,如拉缰状,双脚横向来回蹦跳中前进(进多退少),自下场角向台口中部移动。至台中立定后,双手五指张开置头部两侧,双腿与臂平行,走"矮虎跳"五个,刚好一周,归台中部原位。双掌五指略拢伸出于头前两侧,各从前向后翻转手掌,头颈随之伸缩,反复数次,恢复预备势亮相。身体不动,作吃力状,瞪双目,紧闭嘴,鼻喘粗气,但还装出打拳行家、满不在乎的样子。

买炊饼者讥笑他打的是"狗屎拳",他不肯认输,仍是嘴硬。这时后台响起大锣,传来喝

道声。买炊饼者拉武大去看老虎而下。

四猎户扛虎形、四青袍鸣锣开道上，站八字门。武松黑褶、罗帽、高靴、红绸扎花斜挎胸前而上。他手执马鞭，至舞台中心站立亮相，左手一挥，青袍、猎户转身走往下场门一字站定。武大从上场门上，立定，见确是兄弟武松，喜极，喊："兄弟！"走近武松。

传统演法：武松返身见武大，确认不错，边呼"哥哥"！"边下马，折袖，急颠步至武大跟前跪下相抱，唱〔哭相思〕两句。此处后来已由姚继荪增为：武松听到武大呼"兄弟！"返身勒住马头，向右跨左腿踢右腿，颠步向右；再向左跨右腿踢左腿，颠步向左，双手不断作勒缰状，然后翻身下马，折袖，颠步至武大面前跪下。武大急忙放下手中托盘和扇子，两人相抱唱〔哭相思〕两句。后一演法加强了武松意外惊喜的感情，现在演出，多依此式。

武大将自己的住址告诉兄弟，并说："兄弟啊，做阿哥个是成仔家哉。"姚继荪在"兄弟啊"与"做阿哥个……"之间处理一个迟疑的小停顿，并拉长语气，其潜台词是：说还是不说呢？因为联系整个《义侠记》剧情来看，武大娶了潘金莲，自知吞了一颗酸果，引来许多精神上的痛苦。告诉武松自己成了家，是希望这个人们敬佩的兄弟住到自己身边来，期望家庭矛盾得到缓和，自己也有依靠。

人称"三寸钉"武大，讨到一门亲事，并非易事，武松很为哥哥高兴。武大竭力邀兄弟住到家中去，伸出双手拉，显得热情中隐藏着急切。

武松应允住到家中以后下场先去，武大目送其背影，哈哈而笑，他神气十足地右手执扇向外扇去，然后转手至背后，伸左腿亮相，高兴地踱几步，快碎步下场。

本剧是仙霓社华传浩的保留剧目，华授姚继荪。张寄蝶向姚继荪学习，演出时有所改动。

借靴　昆剧单出时剧。丑、副、白面的"三(个)花脸对面"戏之一。

剧中刘二由副应行，勾副脸，眼镜用黑笔画成，戴丑三，文生巾，花褶子，内衬红女褶，手持白纸扇。张三丑扮，勾丑脸，戴黑八字，黑褶，黑彩裤，长统布袜，足登蒲鞋，手持黑纸扇。小伙归白面应工，勾白脸，蓝毡帽，茶衣，作裙，黑彩裤。三个角色全部用扬州白。

张三上场，说明此来为了借靴，其中要强调听说刘二新"造"一双靴子，有意夸张，为以下剧情展开张本。

刘二开门动作迟缓，配以冷小锣，其间要表现出其人平素吝啬而绝少与人交往的冷清感。两人照面时，都打开纸扇，双手并持，遮脸，左右两窥，再在中间移下纸扇露出脸来，以表现怀着鬼胎互相打量的内心动作。刘二让张三进屋，二人各用左手撩褶子，右手转动纸扇，两人动作尺寸完全一致，暗示二人都是一路货色。

进屋后，刘二要杀鸡，煮饭，买酒，烹茶，全是嘴上热闹，并不行动。两人"如兄若弟"、"如鱼似水"、热情可掬，唯天可表。张三说要借件东西时，刘二还表示脑浆鲜血、剖腹剜心皆可奉献，及至一提"借靴"，刘二怕听错了，打开扇子，反手到背后，头偏侧凑向张三，郑重

其事地问："怎的？"张三再大声说一遍，刘二脸色大变，直跳起来，把纸扇插进后领，摘下头巾置椅上，穿袖、转身至椅子背后，左手搭椅背，高举右袖盖在头上，剧烈颤抖地唱："啊呀唬得我战战兢兢……"唱完回坐椅上。"啊哺！"吹胡子瞪眼，取出扇子快速地扇胡子。

刘二胡吹请了南京北京、广东广西、江南江北、福建湖广各地的著名皮匠来"造靴"，表情郑重非凡，双膝齐跪。在这里刘二是无赖，张三也是无赖，但他不好发作，只好软缠。

刘二的伎俩稍逊一筹，着着后退，声称要"祭靴"以后才能穿，张三还是以诈对诈。刘二要价从"猪一口，羊一腔，鱼一尾，鸡一只，三葷素菜，缎花金银，一共二十四两银子"，被张三软缠硬磨，一直降到四两银子还不行，最后以"带馒头果子把你吃"为附加条件勉强成交。刘二从漫天要价开始，要价一次一次下降，表情也一次比一次冷。

小伙遵从刘二的嘱咐，把靴子用托盘盛着，顶在头上上场。至九龙口，"啪"地一声把靴子摔在地上。刘二在舞台左边置一椅，椅背在左，将靴置椅上，要张三"跪靴老爷"，自己念"祭靴文"以纸扇合拢，双手持扇柄中部，以代牙笏，躬身参拜，念"奉请牛皮大王、马皮将军、羊皮元帅、狗皮先锋……"一段，通神祷告，都用道士腔。继向靴拱手作揖，如"借去之后，有慢靴子、有污靴子，哧！（击掌、跺脚、指张三）教他顷刻鸣呼哀哉，伏维尚飨。"再作深深一揖。张三也跟学道士腔，敷衍照说。最后借到靴子，急急下场而去。刘二追出门外，发狠劲数说一通，左手捏右袖口，右手三指捏扇柄末端，宕扇下场。

张三再上场时，靴子已穿在脚上。〔抽头〕中急步冲到台中一看，客散门关，连炉火都熄了。张三索食不得，出言不逊，但是幕内人（也用扬州白）口气更凶，张三怕被打，一吓就回头作倒圆场身段逃走。到下场门附近，气极脱靴出气，恨刘二耽搁时光，腹中饿空，头晕身疲，乃以靴作枕，躺在台左边，头里脚外，呼呼而睡。

一鼓更声中，刘二气极败坏地领小伙追寻而来。圆场时，刘二左手搭小伙右肩，上身前俯，低头，右袖无力地下垂，脚步与小伙相距约一尺。

刘二怕碰破靴子，用头顶开拦街石，小伙掌灯前行，见地上一堆黑，唬得回身逃至上场角，刘二闻声也跟着逃开（过去老艺人陆寿卿，在台前两旁有柱的旧式戏台演至此处，爬到上场角柱上，效果甚好。姜善珍则逃进上场门，再徐徐挑起门帘，探出头来，更为夸张）。此时刘二也怕，只叫小伙用灯笼去照。小伙无奈，拍头按胸、一步一步蹑脚走去，用灯笼从脚到头照张三，突然高兴而呼："不是鬼，是张三爷！"刘二乍听小伙一叫，又吓一跳，及至听清，才敢移步，叫小伙快看靴子。小伙从张三头下取出靴子，刘二苦着脸，忙用衣袖掸靴。张三正在梦中大嚼，醒来一见刘二，怒气陡生，指刘大骂。刘也大发怒火，将靴交小伙，再摘巾、脱褶子一并交小伙，揎起袖子，与张三两人像斗鸡似地对峙着，互换位置抬场，张三拳击刘二腰间。小伙手中捧衣物，还有灯笼，无法帮忙，干叫助威。刘、张二人边打边圆场，最后张把刘推倒在上场角，刘双脚朝天，张抢走他脚上鞋子，逃下场去。

刘二挨了一顿，嘴里犹自喊打，旋坐起，不见鞋子，只得穿靴回去。坐地穿靴，边穿边

叹。他舍不得磨损靴底，双手趴地，双膝代足，双脚后跷，靴底朝天，一面爬，一面不住地左右回顾，心疼两只靴子，爬进场去。

小伙高打灯笼，照着刘二双脚，吆喝跟下。

仙霓社王传淞、华传浩、周传沧得陆寿卿、沈斌泉传授，现有姚继荪、范继信、周世琮擅演。

拜冬　昆剧《荆钗记》之一折，演钱载和冬至日在官衙拜贺冬节一事。本剧场面大，变化多，是少有的排场戏之一。全剧由验封开门、大堂拜牌、后堂贺冬三部分组成，系礼仪性活动，无甚情节。全剧须二十七名演员同时登场，过去只有少数著名大班社才能演出。

封建时代，逢冬至日，官衙贺节，其主要内容为叩拜象征皇帝权威的龙牌，名为“拜牌”，其后合衙上下，分头宴饮，名为“贺冬”。

领钥开门，是旧时官衙常规。福建安抚钱载和（老生扮）上场后，中军至下场角，向半空虚击一下，表示敲梆。门子在钱载和身旁走前一步问：“何人传梆？”中军答：“领匙钥。”门子一手打开在台左前上侧虚拟的小窗洞，一手从袖中作取出钥匙状，从窗洞中送出。中军接过钥匙，单跪一腿，斜背身在台板上尺许处开门槛锁，两手拉开虚拟的锁壳和锁簧，交左手合一处放门侧锁洞（虚拟），再如法在门上高处开楣锁毕，门子从内向两侧开门。旧时官衙开门有规定，先开上首半扇，后开下首半扇，关则反之。以上皆在吹打牌子〔水龙吟〕中完成。接着是中军向钱载和一跪，请大老爷“拜牌”，钱一挥手，中军走至上场角，向下场门先下，门子跟下。钱载和走至下场角，向台中挖门下。

钱玉莲（五旦扮）自上场门上，后跟四丫鬟一律着杂色衣裤、系汗巾。下场门暗上四家院，一律罗帽直身，分立两厢。小姐出场而同时上四家院的处理，他处不多用。

梅香（小面扮）上场时带着小姐的闺门帔。这是昆剧特有服装：粉红花帔，四周加深色宽镶边，是当时大礼服之一种，只在此剧一用。

拜牌时，舞台后面设大帐，帐前有大桌，桌右置兵符和令箭架，但不放大印。大帐下原有龙牌，至亲亥革命后，全福班演出时已废去。合衙人等叩拜龙牌的演法，亦已失传，本文所述只是其后半排衙部分（旧时长官升座，陈设仪仗，僚属依次参见，分立两旁等仪式称作排衙）。中军引钱载和第二次上场，门子随后，坐定后，中军喝道：“合属文武齐集辕门！”堂鼓声起，巡捕官上，随后上、下场门各有二皂隶，二军牢手、二刽子手快步上（军牢手头戴红毡帽，身穿蓝青袍，腰束红战裙，衣角塞腰，足登快靴），皂隶在前，军牢手在中，刽子手在后，全部手执排衙棍（棍长二尺五寸，中间白色，两头黑色，手执一头），急冲入内，成三横排向坐在桌前椅上的钱载和跪下，堂鼓声止。众人高声喝唱：“吉日吉时，大老爷升堂公座！”中军喝：“起去！”众人高声：“吓！”再起堂鼓，鼓声中跪在下场门半边的二皂隶、二军牢手、二刽子手向里挖出，经台口向上场门下。跪在上场门半边的二皂隶、二军牢手、二刽子手向里挖出（与前者平行），至台口与前者交叉走过，向下场门下，两队人员下至后台并不停步，

自下场门下的六人，快步又由上场门上。自上场门下的六人，同样又由下场门上。跪时侧身，右手在前持棍高举，左手后背，嘴里有节奏地齐喊："啊䁖！啊䁖！……"声势甚壮，直至重新上来，成三横排跪倒如前，喊声方止，同时堂鼓也止，此谓"排衙"。重新跪下后，众人高声齐唱喝："合署衙役左右分班伺候！"喝声拖长。中军再喝："起去！"众人："吓！"再起堂鼓，皂隶、军牢手和刽子手再次如前依次快步排衙，不过这次无须下场，而是在台上跑动一遍，两厢跑至台中一"请！"再次如前跪成三排，鼓止，众人高声齐唱喝："合郡人目，出入平安。排衙毕，诸事吉！"然后中军、巡捕官、军牢手、刽子手、皂隶等依次"叩贺大老爷！"领赏，众人谢赏，巡捕官喝："堂事毕！"中军接喝："收牌！"钱载和一挥袖："掩门！"众人齐喝："呵！"门子跪："请大老爷退堂。"各人下。检场撤去大帐，大堂拜冬仪式毕。

后堂贺冬。正旦扮钱夫人，着红女蟒，戴凤冠。钱玉莲已穿上闺门帔，头上加戴大过桥（过桥，头饰一种，系贵族女子未得封诰者所戴）。在唱〔集贤宾〕前，有三人定席场面，属晚辈与长辈定席之一种，规范如下：当中桌子两侧各置一椅，右首一桌，桌之外侧亦置一椅。吹打牌子〔傍妆台〕起，钱玉莲："爹爹、母亲在上，待孩儿把盏。"说完向里面当中桌子走去。丫鬟甲手捧盘子走来，上置三只酒杯、一把酒壶。钱玉莲拿过一只酒杯，捧着向里面桌子上首，欠身一拱，在桌子上首放下酒杯。同时丫鬟已从盘内双手捧过第二只酒杯交钱玉莲，玉莲接过酒杯在桌子下首夫人席上放好，丫鬟甲转身至右首桌侧，双手放好小姐的酒杯在桌子外端。丫鬟丙、丁同时走向当中，将桌子两侧椅子，分别放在桌后上、下首。此时钱玉莲正好放下夫人的酒杯，走来上首，用左右水袖各掸上首椅子一次，丫鬟乙用汗巾掸两下下首椅子。钱玉莲放上首酒杯时，钱载和向夫人拱手，夫人欠身一福，分别向桌后椅子走去，分上下首坐定，钱玉莲也到右首桌旁椅上坐定。此时捧盘的丫鬟甲已将酒壶放在当中桌上左外角，再将盘子竖倚在中间桌腿左外侧，四个丫鬟分两边在钱载和与夫人身后两侧站好。定席完毕。以下的戏则在唱曲中结束。

本剧为王传蕖传授。

活捉罗根元　中型昆剧现代戏，演红军游击队员发姑、秋姑乔装改扮，营救革命同志，活捉武装恶霸的故事。该剧运用昆剧传统技法，加以创新，表现当代生活。

舞台设置采取传统的假定空间和一桌二椅形式，且也用了传统的桌帏椅披。秋姑假扮小姐，运用五旦表演规范。小姐上身穿袄，下身着长裙。发姑假扮丫头，穿袄裤，基本上是六旦。但两人都是游击队员，表演掺以刺杀旦刚健婀娜的技法。小狗子采用丑的表演规范，眼鼻之间画有一较淡白块，短衣长袖，袖可折拂，传统丑脚技法悉可选用。罗根元勾白脸，大胡子，身着织锦缎长袍，桔黄衬里，登场时一手拉着大襟，跨着大步，完全是净脚的程式。罗母是个凶狠的婆子，年轻时杀过人，一般老旦规范无以表达，故在塑造此人物时，借鉴了副脚技法，具体模特儿就是传统剧目《鲛绡记·写状》中刀笔贾主文。她步履持重，谙练世故，行藏乖戾，身透邪气，两臂高架，掐着念珠，双眼斜溜，时露凶光。口念"生得虎子娘作

依，手持屠刀口诵经”时，面部冷冷地不动声色，只从眼角透出歹意。“屠刀”两字念得声量很大，“刀”字刚出口即刹住，略停顿，“口诵经”三字却念得轻柔、虔诚。

唱腔设计，采用了传统剧目中烩炙人口而又合乎剧情需要的曲牌，略加四声上的改谱，取得较好的效果，如发姑教育小狗子一段用《长生殿·埋玉》中李隆基训斥陈元礼时唱的〔红芍药〕，唱腔高亢激昂，正与剧情相合。发姑应付罗根元的盘问时，用了《牡丹亭·闹学》中的〔掉角儿序〕，把原曲中的教导口吻略变为教训语气，用于此处，亦颇恰当。

程式动作的继承与出新，也是本剧收获之一。如发姑与秋姑走在下山途中，以及在罗根元家里的表演。多次用了两人对称动作，和双双外翻，由分而合，由合而分等身段。这些对称性的“合盘”、“分背”动作，使得这出表现现代武装斗争的剧目，依然蕴含着昆剧固有的典雅之美，和整肃温润的气质。又如小狗子威胁秋姑，手搔下巴，斜眼打量这个装扮华贵的“小姐”，边说边与秋姑转着对视、揣度、斗智的一段戏。和罗根元上场，见到发姑，立起疑心，两人对峙的表演，都是以传统的“磨盘”方式来进行的。至于发姑、秋姑两人在两边转着交换地位，教育小狗子，小狗子站在中心，时而脸朝发姑，时而面对秋姑的一段戏，就是“三人磨盘”的运用了。这还是传统昆剧对称性表演调度的变化。即凡舞台上动作者为单数，总是强化其对称因素，对其中非对称因素，则予以弱化处理。

拉山膀是传统戏曲程式，发姑和秋姑在罗根元家中分头观察环境时，借用了武旦的山膀动作，表现游击队员的英武本色。

罗根元逼问小狗子，猛地一把抓住小狗子后领，把他一提，脚下悬空后放之落地的动作，是《水浒记·活捉》中阎婆惜鬼魂拎起被勾的张文远魂魄身段的变化。

昆剧传统程式中表示内心情绪激动时，常用两掌在胸前上托，随又掌心向外，双手反撑，上翻过顶的动作，这原是《白蛇传·断桥》中白素贞在“气满襟”一句上的规范动作。发姑与秋姑唱〔胜如花〕曲中“似你我热血翻腾”一句时，即用了这一程式，不过发姑是双手动作，秋姑作单手动作，作了变化。在〔胜如花〕曲中，发姑与秋姑唱“行疾如穿杨飞箭”，圆场走向上场门，忽发现有人，两人以张开的阳伞遮掩着蹲下，旋又站起，如此反复三次，一句唱完，才进行下一个动作。

本剧为张继青、范继信、姚继荪等首演，现由顾湘、沈露露、林继凡等演出。

赠塔　锡剧《珍珠塔》中一折。

方卿到陈府投亲，受到陈母冷落，羞愤欲去，迷路于花园，陈翠娥赶来，代母赔礼，并暗将珍珠塔藏在点心盒里送给方卿，不便明说，只得千叮咛，万嘱咐，要方卿当心“点心”包，方卿误认为翠娥小气，拒绝收受。

陈翠娥出场，第一次用碎步快上，表示听到表弟被逐，急欲赶到花园挽留。第二次是取了“干点心”出场，边走边想用什么办法赠给表弟。方卿由于遭到羞辱，气愤难遏。挟着雨伞包裹，急欲寻找园门离去，无心看景。婢女采萍引来陈翠娥时，方卿听到呼唤，先则回避，

继则发现是表姐陈翠娥，只得上前相见，十分羞涩，急欲告辞。陈翠娥款留方卿不成。赠银又遭拒绝，便以托带“干点心”给舅妈为由而赠塔。

赠送“点心”是这折戏的主要部分，二人“三送三接”。陈翠娥先叮咛：“千里送鹅毛，礼轻情意重，点心不值钱，愚姐一片心。”说完，刚开始要赠，觉得还有话要说，便把手缩了回来，后退了几步，方卿第一次欲接，忽见对方缩回，他翻水袖、看空手，感到诧异。陈翠娥用眼神看着“点心”，觉得不好意思，重又走上几步，再向方卿叮咛。方卿第二次伸出双手来接“点心”时，陈翠娥把“点心”急又抽走，往上一托，二人的眼神随着“点心”向上看。随后，方卿轻拂水袖，表示失望。陈翠娥担心方卿又要告辞，加快唱段节奏，表现心内焦急。方卿第三次伸手接“点心”，陈用踮步后退，注视对方，略加思索，再上前叮咛。这时，方卿把水袖重重一拂，以示拒绝。并用旁唱、侧看、横指处理以下唱段：“她放三放四不放手，一包点心不离身，真所谓芥菜籽肚肠量气小，势利母亲偏偏养着小气女钗裙。”陈翠娥也旁唱：“谁知表弟多了心，他哪知点心之中有点‘心’。”再上前决定赠送“点心”，二人用“推磨”动作，在三推手中递送和接过了“点心”。方卿告辞，为表示方卿此时对这种毫不足道的礼物的轻蔑，将“点心”挂上伞柄而去。陈翠娥见状不放心，快步追上，口喊“表弟”，方卿急忙把伞柄递上，要她取回“点心”，陈羞涩地以手抵住，用眼看“点心”，说“你要当心了”，方卿扭头，一挟而走，陈翠娥只能目送方卿远去。

在“赠塔”的表演中，陈翠娥是热情的细心叮咛，方卿以冷漠的讽刺回敬，层层推进。后为许多锡剧演员采用。此剧梅兰珍、王彬彬擅演。

双推磨　锡剧。原名《磨豆腐》，早期对子戏之一，1953年整理加工。该剧唱做并重，运用多种传统程式，生活气息浓厚。苏小娥突出了三个方面：

三个亮相：守寡三年的苏小娥，生活困苦，磨豆腐为生，静静的深夜，音乐起更，她手执烛火，快步上。一阵冷风，打个寒噤，手挡火苗亮相。然后，一边唱，一边虚拟拿扁担和水桶，唱到“肩挑水担上河滩”时，开门，寒风扑面，随着音乐的强休止，利索地换肩，又一个亮相，“哪怕是一夜不困也要做”。此后，和长工何宜度邂逅相遇，通过“我帮你来你帮我”的劳动，由同情而生怜爱，她给何揣上热腾腾的豆浆和急需的五十个小钱。这时，鸡啼，何要走了，她依恋地缓步去开门，大风雪猛地扑来，见何衣衫单薄，随手关门说：“叔叔，你等一等。”急忙进场。稍停，她双手托衣圆场上，至台口，再快碎步向何，突然止步、含羞——因这件衣服是她死去的丈夫穿的，用衣遮面，脚下彳亍，终于将衣披在何身上，疾忙避开，用目打量，再一个亮相。

多种步子：苏小娥出场后，唱到“婚后两年丈夫死”时，右足退一步，左足尖挪前，然后挖圈，用青衣的慢步，在步履中表达了生活的艰难和抑郁的心情。当何宜度替她挑水，她唱“小娥领路前面走”时，结合〔行路调〕的节奏，用小旦走平路的步子。在推磨做豆腐的劳动过程中，运用快碎步、跳步、蹉步、云步、丁字步、快圆场等程式，加上腰腿功，将脱磨杆，插

磨心，推磨，舀豆，扯浆包等动作节奏化、舞蹈化，伴以跳跃轻快的音乐，从脚底下体现出愉快的劳动和人物兴奋的心情。

一个唱段：锡剧向来重唱。本剧〔簧调慢板〕中，何宜度唱到"三年来日子亏你过"时，苏满腔愤恨，一个大幅度的调动，愤激地唱出"闲人独出一张嘴"，然后唱腔渐慢，向何缓慢低沉地细诉她三年来的艰难："日里不出大门槛，夜里哭湿被头窝。"至此，音乐骤然强烈，继而唱出"我好像屋檐头上的龙爪葱，风吹雨淋霜打雪压受折磨，哪怕是叶焦根烂心不死"，这个"死"字，唱腔翻高，声中含泪。接唱"千层泥土要冲破"，连用三个强休止，斩钉截铁，表现出一切加在苏小娥身上的封建枷锁被砸碎的意境。

本剧为王兰英、费兴生的代表作。

疯告　锡剧传统剧目。1962 年将《秦雪梅》之"抱牌成亲"、"金殿告状"合并整理成《疯告》，作为全剧结局，是唱念做并重的悲旦（青衣）重头戏。秦雪梅未婚夫商琳，落第而归，遭岳父秦国忠羞辱，忿郁而亡。雪梅亲往商家吊孝，又知其父将她另配表兄陶荣，决心抗命守节。秦国忠强扭商琳之父至府衙辩理，雪梅怀抱亡夫灵牌，闯衙鸣冤。

秦雪梅神情惨烈，似疯非疯，将一腔怨愤与对商琳的深情，交织在一起，突破了传统演法。她手捧灵牌，一声凄厉的"冤枉……"，随锣鼓〔急急风〕奔上。阶前闪跌，为追来的商母及丫鬟架住，亮相。陶荣急起欲迎，秦父低声责女无礼。雪梅一声冷笑，怒目相对（静场）。继而回视手中灵牌，缓缓托起，泣声低语："商郎，为妻代你伸冤来了！"陶荣惊愕坐下，秦父急斥："你疯了！"雪梅在〔丝边〕一锣中，一颤呆住。稍定神，将灵牌交与丫鬟，慢步小圆场，冷冷环视公堂，取出状子，突起〔叫头〕："冤枉啊，冤枉！"声音凄烈，音乐骤起，紧接"三告"唱段：一告天不公；二告地不平；三告当今眼不明。一百多句唱词，如泣如诉，一气呵成，激怒了陶荣和秦父，一个退堂入内，一个忿忿 而去。雪梅取过灵牌，长呼："商郎……"由强渐弱，苦笑着说："我们终于成亲了！"接着又泣声低语："商郎，我们回家去吧！"抱牌抽泣之后，继以大恸，在以〔小开门〕和〔哭皇天〕二曲糅合改编的悲喜交错旋律中缓缓下场。形似疯而神不散，无大幅度身段，感情变化分明。

近代擅演秦雪梅者，有周菊英与沈阿焕（男旦）。杨企雯师承沈阿焕，吸收周菊英之长，以声腔的变化为刻画人物主要手段。

救风尘　锡剧，根据元代关汉卿同名杂剧改编。

旦扮赵盼儿，唱做并重。以第三场为例：

兰香院妓女赵盼儿，与红杏院宋引章为结义姐妹。当她获悉宋嫁给贪婪好色之徒周舍备受凌辱，为营救宋引章，来到周舍的客店，以自己的美貌和智慧，挫败了周舍的种种奸狡伎俩，终于为宋引章赚得一纸休书。出场时，赵盼儿身披斗篷、浓妆艳抹，采用背身圆场、甩披亮相等一系列动作，展现出一个既富有迷人魅力、又十分精明干练的风尘女子形象。当她唱到"管叫他鼻梁凹里抹砂糖，舔又舔不着、吃又吃不成"时，一声冷笑，一甩水袖，洒脱

灵巧地翻身进屋，表现出赵盼儿对周舍鄙视和对这场斗智的必胜信念。周舍听说来了个绝色女子，急欲一睹风采，这时，赵盼儿先以水袖掩面，故作忸怩之态，随之扭腰转身，迫使周舍围住她转了三百六十度，然且半推半就地慢慢放下水袖，巧妙地露出一双媚眼，对周舍嫣然一笑，又飘然离开，引得周舍神魂颠倒，“好美人”叫不绝口。之后，当周舍认出她原来就是当初劝阻宋引章的赵盼儿时，露出凶相，令店小二关门，痛打盼儿。这时，她不慌不忙沉着应付，一段〔大陆反弓调〕“当年我在南京时”，真假声巧妙结合，利用节奏上的一张一弛，时强时弱，再加上表演的察言观色、随机应变。刻画赵盼儿的机智干练，使周舍转怒为喜，落入圈套。她一忽儿媚眼相对，一忽儿怒目侧视，虚与周旋时不失凛然正气，巧妙引周入彀，忽擒忽纵，有进有退。

此剧是沈佩华的保留剧目之一。

拔兰花　锡剧“对子戏”代表剧目之一。王凤霞与蔡根发三年前以素兰花、香罗带为信物，定下婚约。然而，父母之命难违，二人均被迫另行嫁娶，十分痛苦。

“戴花思念”，是王凤霞独自表演的一段戏。她趁公婆丈夫进庙烧香之机，取出珍藏身边的白兰花戴在头上，以慰三年思念之苦。音乐用簧调欢快的长过门引出头戴兰花的王凤霞，她快步上场，侧身摸花亮相，表达喜悦心情。接着在一段凄楚沉郁的长过门中，勾起了她对往日的回忆，在音乐烘托下，用一连串的掏手、侧身、踢脚、半蹲等身段，背向观众将兰花拔下，然后缓缓转身面朝观众，凝视手中兰花……唱〔玲玲调〕。再用快步圆场，碎步后退，停步跺脚，细心戴花等一系列动作，把两人互赠信物时的喜悦、被迫下嫁他人的痛苦、遭受丈夫公婆虐待的愤怨、怀人无望的惆怅心情，一一展现。

唱到“为了这朵素兰花，尝尽甜酸与苦辣，几次要想丢掉它……”时，唱腔和伴奏突然休止静场，演员快步走向台中，再侧身迅速从头上拔下兰花，高高举起，注视片刻，扬手欲扔，又戛然而止。双手捧花，缓缓举起，依恋不舍地注视良久，缓缓地边唱边做：“几次又往头上插。”将兰花端正地插在发髻上。

“拔兰花”。蔡根发逃婚三年返乡，得知凤霞已嫁谢家，愤然来到，送还罗带，讨还兰花，以了断情根。忽然瞥见凤霞头上的兰花，疑惑不解。为探真假，遂从背后拔下凤霞头上兰花。凤霞见蔡至，心乱如麻。甜酸苦辣一齐涌上心头。打算上前责问，但已已另嫁，无法启齿。此次用茫然失措的表情，双手交替搓摸桌子的小动作，长时间注视蔡根发手中的兰花。蔡扔兰花，她失望痛苦，转身抽泣。蔡欲踩花，她劝阻无效。蔡果连踏数脚，她心已碎，突然增大动作幅度，用花旦小蹉步强节奏地走了个∞形圆场。以宣泄其悲痛欲绝、难以诉说的心情。当蔡根发解下罗带扔之于地，王凤霞绝望地拣起罗带左右摆动，似要责问蔡为何如此绝情，然而蔡全然不睬，王凤霞咬了牙，一跺脚，狠摔罗带，奔向屋里，伏几而泣……后见外面毫无动静，她带着茫然失落的心情来到窗前看望，不见蔡，急忙奔出至门外，远望无人，她彻底绝望，缓步后退，神情木然。忽然发现自己脚旁有双男人脚，低头一看，抬头一

瞧，原来正是蔡根发！此时，喜、怨、恨、爱，都在上步又缩脚，张嘴又闭嘴，扬手又捂脸的动作中表现出来。于是误会冰释，互相倾诉苦恋之情。

本剧为姚澄擅演。

堂绑　锡剧《红楼夜审》中一场，为袍带丑唱做并重戏。知县江梦升，貌似严正，实具一身媚骨。《堂绑》一场，江梦升将送女儿到巡抚家抱牌成亲，升官有望。昨日夜宴大媒苏州府时，醉后迟起，不知其女已知其屈斩恩人、卖女求荣真相，并与禁长(原老家人)密谋调监，乔装顶替。这场戏分洋洋自得、惊惶失措、精神恍惚三个层次。开始，衙役催请升堂声中，江梦升由梦中惊醒，匆匆抱印登场。呵欠，托印张臂转身亮相。双目半张，口角含笑，醉意未消。堂威声中，懵然睁眼，喜洋洋归座。提犯、点名均草草了事，犯人顶撞，也不计较，纯用例行公事。提起硃笔，悠然自得地凭空转两小圈，正欲向斩条(告示牌)落笔，突然发现斩犯乃女儿燕燕，大骇起立，手大颤，硃笔落于斩条。斩条磕飞硃笔，随着一声“啊……”，跃起转身，仰卧案上，双手捧视斩条，硃笔正落在姓名上。女儿即将顶替斩刑，失去升官资本，唱“失手点硃心发慌……”。衙役急扶归座，起堂威。江神志稍定，偷觑左右，接唱“我不敢喊来，不敢响。今日卜府来迎亲，我有何话回都堂？”用抹擦斩条、抚摸印签等一组动作，表示内心惊惶和悔恨。刽子手报“午时到”，惊落斩条，失神呆楞。刽子手拣起斩条，押犯赴法场，江忽惊觉，起座急追，作“前僵尸”扑跌。内心惶急，动作幅度大。衙役搀起，放手。江梦升瘫地，复被扶住。动作幅度由大转小。自此，双目呆滞。其执鞭上马一组身段，双目茫然盯住马鞭绳圈，食指三穿皆未套进，由衙役执手套上。上马时左足三踏，皆未踏上马镫，由衙役抬身骑上。口中念念有词，被众衙役簇拥下。整段戏演来如梦游病患者。

吴雅童为塑造人物外部形象，以摹拟提线傀儡为基础，组合身段。如归座之步法与转身，摹提线傀儡之晃动。瘫地时摹提线放松，傀儡委地成堆之状。结合眼神，创造为别具一格的锡丑。

全段唱腔，除首段用〔簧调中板〕外，其余一律用簧调“说头板”(散板)，糅合女腔，高低音有八度落差。

山伯临终　扬剧。女小生金运贵创造的金派〔梳妆台〕(又称“金调”)的代表作之一。

金运贵唱腔的主要特点在于她自己安排的“字档子”，使唱词突破原有形式的束缚，大胆地运用堆字，为人所不能。本剧第一排〔梳妆台〕：“娘带回一书信，却是那英台她的亲笔(呢)写。书信上她慰我病早愈早脱晦来早免灾。可怜我为英台刻骨相思病，一天一天更加的倒沉重(啊)了。要得我病早愈，除非是英台与我配和(啊)偕。”堆字少则十六字(第二句)，多则二十三字(第三句)，这样既增加了唱词的口语化情趣，又表达了山伯此时病入膏肓，千言万语急欲倾诉，而又气弱无力，苦作呻吟的情状。

同时，金运贵结合自身嗓音条件，把堆字唱句，除乐句首尾分别用“6　5”和“$\underset{\cdot}{6}$　$\underset{\cdot}{5}$”诸音外，一般行腔常徘徊于“1　2　3”狭小音域中，并且穿插了许多巧妙的小腔及顿逗，唱时

欲断还续，吞吐含情，顿逗生动，贯字如珠，充分表达了山伯临终时的一腔悲怨。

金派〔梳妆台〕特性乐汇反复出现的原则是“因人设腔，以腔达意”，“意是心上音，无音不动情”。因此，在《山伯临终》连续四排〔梳妆台〕的唱腔处理上，需要一无赘音，二无脱离内容需要的耍腔，自始至终紧扣山伯的思想感情，把人物交织在美好回忆和哀伤绝望之中，一步一步地推向高潮，最后气绝曲终，戛然而止。

跌雪　扬剧传统剧目《珍珠塔》之一折，叙方卿落魄投亲，遭受姑母奚落，幸得表姐相赠定情之物珍珠塔，他思母心切，决意归家发愤读书，顶着漫天风雪，踏上归途。

方卿为小生应工。唱做并重，以雪地滑跌行走的身段为该剧特点。

方卿幕内唱〔倒板〕“北风呼呼发怒号”，背包袱上场，转身翻水袖亮相。接着用水袖打雪，呵手，捂耳。唱“天降大雪似鹅毛，腹中饥馁身寒冷”，再随锣经〔滚头子〕走滑步探路。约行六、七步，于右脚向前时，突然一滑，身子往后一仰，急将身体向前拗起，同时收右脚。似未站稳，趁右脚抬起时，突以左腿起“吊毛”，高度将近一米。表示在雪地跌倒（其技巧难度虽大，但需将滑行与跌倒的动作连成一 气。肩上装珍珠塔的包袱在身体前拗时，顺势带至胸前，以便于吊毛翻滚）。

方卿于雪地爬起时，双手着地，左脚蹬滑步，往复七、八次，锣经快速〔反长锤〕，表现出文弱书生的狼狈相。

最后方卿被强徒邱六乔追赶，在〔急急风〕锣经中走圆场至下场门。邱赶上抓住方后衣襟，将他甩出，方卿一个“窜扑虎”，从下场门斜窜至上场角，约四米远。再左转身欲站，调换至左手的包袱顺势甩出一端，为邱抓住，此时右膝跪地，被拉着包袱走单膝跪步。旋又为邱拉起站立，两人往里双翻，邱夺去包袱，抬腿一脚踢去，方左转身起“反抢背”。起身时，见邱已举刀迎面亮起，惊吓之下以硬僵尸倒地。

石玉芳擅演此戏，许多身段为其创造，文戏武唱。

百岁挂帅　扬剧。《百岁挂帅》中，塑造一个为国分忧的百岁老妇佘太君。

天波杨府为保大宋江山，八房宗嗣仅存宗保一脉。因此，当阖府上下为宗保五十寿辰而大摆华宴时，作为一府之尊长，佘太君的出场好似众星捧月，气氛隆重，热烈。不料传来宗保在葫芦口捐躯的噩耗！柴郡主与穆桂英虽然悲恸欲绝，但恐太君难以经受这突然打击，决定暂瞒一时。

然而，焦、孟二将的出现引起太君对宗保的关注，随之而来的是太君对边关形势的追问。由于太君问得太急太紧，和焦廷贵吐露真言，哀乐突起，焦、孟二人与郡主、桂英不约而同地跪倒尘埃，向太君请罪。这时众女将一起站起注视太君，以防不测，可是身经百战的太君，在这沉重打击下，身体略向后一仰，立即控制住自己的感情，率先慢慢地将头上戴的寿字红绒花从雪白的鬓发中取下。为了鼓舞全家化悲痛为力量，她命换取大斗以遥祭宗保在天之灵。在这里太君没有掉一滴泪。而是历数杨家世代忠勇，大赞宗保死得其所。一段催

人泪下又大长杨家志气的说白，表现了百岁元戎的胸怀。当她刚要离去时，身后突然响起一声："太祖母！……"她回头一看，见是宗保之子曾孙文广，她的心被文广喊碎了，可是当着众家儿媳和孙媳桂英的面，太君只用颤微微的手，深情地在文广的头上抚摸，以表达她当时的复杂心绪。

类似以上表演，在"灵堂"、"比武"、"出征"、"祭刀"、"论战"中都有充分的体现。佘太君由王秀兰扮演。

鸿雁传书　扬剧青衣唱工独脚戏。王宝钏上场时，心情平静，她已惯于挑野菜度日，但随着岁月的流逝，思夫更切。因此，她在路上发现一白袍红马将军迎面而来，误以为是薛郎回来，忙迎了上去，但是认错了，失望之余，忽发现军爷去向与当年薛郎走向相同，产生了托军爷带信的念头，可是军爷已飞马而去，这才闷恹恹来至武家坡。初听鸿雁当空鸣叫，并未介意。后鸿雁鸣叫不已，盘旋不去，王宝钏联想起"八月初八雁门开，孤雁足下带书来"的俗谚，萌生带书的念头。不过，坡上没有笔墨纸砚，回窑去取，雁要飞去。想来想去只有撕下罗裙，咬破手指，写封血书带往西凉。十几年的别后生活，苦痛难言，不知从何写起，于是越写越多，越写越快，直到雁叫，才使她回到现实中来。但是新的难题又来了，信系在雁的颈上，怕饮水沾湿。绑在翅上，怕一边重一边轻难以飞行。捆在腿上，万一栖枝时绕在枝上扯碎！想来想去，终于找到了稳妥之处——藏在雁的脊背上。因而藏好信，喂过食，鸿雁腾空而起向西飞去，王宝钏才一露十八年未有的笑容。这时王宝钏的唱腔以〔堆字大陆板〕来表现激情，特别是在清板唱过几十个四字句的"堆字"后，演员高亢响亮的嗓音得到充分的发挥。静止片刻后，乐队突然加入烘托，效果强烈。将人物、演员、观众三者的激情同时都推向高潮。

鸿雁飞上，飞下，落树，着地，距离远近等等动态，在于演员眼神技巧。

本剧为高秀英代表作。

断桥会　扬剧《白蛇传》中一折。

戏一开始，小青带怒容上场，白娘子台内悲切地一声"苦啊"，喊出满腔凄苦愤怨。

白娘上场后，边舞边唱，通过"单套"、"云手转身"等身段，表现她内心"离鸾拆凤"的隐痛。

青儿告诉白娘已到断桥边，她蓦地一怔，紧接喊着："断桥么！"冲了过去。见到断桥后，触景生情，颤抖着双手，连连后退，一段悲怆的〔梳妆台慢板〕"看断桥，桥未断，我的柔肠已断"，把剧情进一步引伸下去。

许仙上场，三人在桥边相遇后，剧情便进入了高潮。小青见到负义的许仙，气愤之极，三次拔剑杀许，均被白娘止住。在这三次杀许的表演中，除用一些传统的身段造型外，又配以三段较长的唱腔，表现出丰富的感情层次。

第一杀时，用〔大陆板堆字〕唱腔，以述其不幸和对许的责备。华素琴对〔大陆板〕的节

奏和行腔上，作了有助于表现人物感情的精细处理，并在放慢的节奏中自创新腔。如唱到“那时节，我口口声声，呼唤官人”时，在“声”字后面加了一个小行腔，然后突然加快节奏，倾诉出白娘无告的痛苦和哀怨。

第二杀的唱腔，用扬剧的〔探亲〕、〔清板〕，着重表现白娘悲中含怨，怨里有爱的深情。当唱到“你真是又可恨来”时，白娘用力一指，许仙顺势欲倒，白娘又急忙扶住，随即又怕青儿在感情上接受不了，以祈求的眼光看青儿一眼。才又唱出“又可怜”三字，细致地刻画了白娘的宽容和对许的怜爱。

第三杀中，用扬剧〔数板〕让白娘对许表白了自已的身世。白娘唱“我本峨嵋灵蛇变”时，语气温和而坦然，既怕许受到惊吓，又不愿过分地使许仙“勉为其难”。此段唱，情真意切，致使许终于醒悟，心甘情愿与异类仙灵共守白头。

许仙转变了，小青却余怒未息，当小青欲告白娘离去时，白娘急转身阻拦，姐妹二人四目相望，稍作停顿，这时白娘轻轻而无限深情地叫声“青妹”。接着白娘与小青有段“配音哑剧”，全靠动作和手势相互交流，表达姐妹间患难与共，肝胆相照的情谊。演员全靠眼、眉、手势，互相交流，小青终于不忍离去，三人一起下场。

本剧是华素琴的保留剧目。

看灯记　扬剧传统剧目《王月英看灯记》中一折，花旦应工，以唱功见长。王月英带着小姑，走上街头，观看彩灯。台上空无一物，只凭王月英的眼神和成百句的数板唱腔，把满街人似潮涌，彩灯如海的热闹场面表达出来。

灯彩有“渔樵耕读”、“酒色财气”、“二十四孝”、“十二月花名”、“八仙过海”、“忠孝节义”、“骨牌人物”、“飞禽走兽”，直至“瓜灯”、“鱼灯”、“百鸟朝凤”等等。演唱由慢到快，一气呵成。

筱荣贵擅演此剧，她吐字清晰，依字行腔，腔不糊字，字不唱秃。使没有生命的彩灯，唱得有形象，有感情。她唱：“冬瓜灯，胖墩墩。西瓜灯，绿澄澄。”胖墩墩的“胖”字，稍加夸张，两手叉开，腮颊鼓起。唱到绿澄澄时，两眼眯紧，非常赞赏这绿色的诱人。

直到最后“百鸟朝凤”，节奏明显快，叠句增多，气口变快。要求演员善于控制底气，显得气足有余，句句摆稳，字字清楚。

识真　扬剧新编古装戏《血冤》中的一场。刘翠娥探监，情知错告了嫂嫂，愧悔之余，寻访凶手，巧遇捎信老人赵庆，发现蛛丝马迹，继又发现脏物，经过盘夫斗智，弄清真相，原来杀兄害嫂的凶手竟是亲夫吴诚道。

刘翠娥四处奔波不见捎信人影踪，十分焦急。突然卖糖球老人出现在她家门前，她喜出望外，当她从老人话中得知凶手模样与丈夫吴诚道相像，如当头一棒，浑身颤抖，用一组大幅度水袖舞蹈，在〔满江红〕过门中，把难以自持的紧张、恐惧心理宣泄而出。当唱到“世间上人常有同模同样，我胡乱猜疑太荒唐”时，她否定了前面的想法，作自我安慰，节奏趋

于平和。当发现药坛中的砒霜不见，却盛放着哥哥从湖广带回的银元宝，松弛的神经又绷紧，一个停顿，一个转身，用身体偏挡着药坛，屏住呼吸，仿佛一切都静止了。她不愿想，不敢想又不得不想："真的是他?!"嘴上却念念有词："不会的，不会的!"这声音近乎哭泣。在丈夫归来一段，她开门见夫，先是个停顿，后随着"举止潇洒模样儿美，是人还是鬼"的伴唱，缓缓走了个"磨盘"，身子向前靠拢丈夫、审视他。再向后退，水袖垂地，视觉里出现的是丈夫狰狞面貌与和颜悦色的交替更叠。她听到丈夫亲热的呼唤，看到他为腹中娇儿带回的长命锁，对丈夫的怀疑荡然无存，陶醉在儿女之情中，与丈夫搀着手，踏着抒情的乐曲，同步坐上床榻，一双水袖温柔地搭在丈夫肩上，偎在他的怀中。无意中手触他腰间葫芦，似电击一般，一声惊叫，急转身离开吴诚道，恢复了理智。在"盘夫"以后，吴诚道终于露出破绽，当发现赃证包袱藏在画中时，刘翠娥抓过包袱在手中旋转，以示她头晕目眩。紧接着在〔梳妆台〕过门和打击乐配合下作了一组幅度较大的身段，揭示她胸中极大的悲伤与愤怒。在"控诉"一段，借鉴了传统戏《活捉》的表演：唱〔莲花调〕，在单板弹跳节奏中，旦进。生退，最后借用一把椅子，砸椅、架椅、推椅、拖椅、转椅、坐椅，把戏推向高潮。

瞎子算命　扬剧传统小戏。以生动、风趣、近乎生活的表演见长。王瞎子属丑行，但淡妆，不勾粉鼻。另一角色是求问婚事的曾姑娘。服饰接近生活。王瞎子在全剧始终都要眼珠翻至上眼皮内，双目不见瞳仁，只露眼白，同时还要进行唱、念等表演，难度较大。

由于盲人不可以行动自如，演员必须具有深厚的唱、念功底。为了使表演更具特色，剧中的王瞎子在舞台上取下背着的二胡，并且自拉自唱、边唱边说。不同于演员靠乐队托腔的演唱形式，使剧情增添了地方特色。

陈立祥在扮演王瞎子的表演实践中。总结了盲人"以耳、鼻代目"的行动规律。如曾姑娘向王瞎子献茶，王并不接过茶杯立即就饮，而是先将茶杯在鼻尖上碰一碰，继而掀开杯盖一闻，再用盖子将飘浮在水上面的茶叶推一推，然后才轻轻地呷一口茶。

盲人行路要拄拐棍(舞台上称其为"顺子")，陈立祥把盲人走路的方式，总结为"步步踏实"、"左腿稳住，右腿提步"的原则。剧中有一段曾姑娘手搀王瞎子进屋的情节，由于二人的步伐、节奏、心情均不相同，以至在过门槛时将瞎子绊倒，引起了很强的喜剧效果。

陈立祥随盲师学艺多年，耳濡目染，观察盲人的行动规律，使他在扮演王瞎子时能维妙维肖。鲍春来亦擅演此剧。

赞貂蝉　淮剧《关公月下赞貂蝉》之一折，源于徽剧《关公斩貂蝉》，为淮剧红生戏。前辈艺人皆按京、徽剧的结构演出。1960年，江苏省淮剧团重新整理，易名《赞貂蝉》。张云良饰关羽，得昆剧前辈徐子权指导。

关羽兵败于徐州，弟兄失散，陷身曹营，但他仍以"降汉室不降奸相"之说自慰。曹操赠以美女貂蝉，企图收服关羽。关羽以再醮之妇鄙之。貂蝉慷慨陈词，责以大义，使他羞惭悔悟，遂偕貂蝉，辞曹寻兄而去。

关羽用折扇做戏为本剧表演特点之一。淮剧关公戏,除《训弟》外很少用扇,而在《赞貂蝉》中将扇子用于全剧,突出有四次。第一次用于出场,在〔清江谱〕锣鼓伴奏下,关羽背对观众退步,抖扇出场,当二小校分别向他送上《春秋》、宝剑时,他左、右拂袖不接,而展扇遮脸,转身亮相,显露他因身陷曹营而无地自容的心态,为其后辞曹寻兄留下伏线。第二次用于看月色,命小校"将窗帘卷起",他撒开扇面,用扇头向下划一半圆,再略使劲向上一提,表示他急于掀起窗帘,一看秋月夜景。第三次用于貂蝉献茶时,关羽以"降汉不降曹"来标榜自己的"忠义",但都被貂蝉驳得无法自圆其说,他猛地将扇子展开,屈膝抖扇,以示理亏而羞愧。第四次用于收场,关羽念完"莫把裙衩作等闲"四句后,怀着对貂蝉的敬佩之情,道一声"请",右手持扇弯在背后,右足跟踮起,以大鹏展翅之势,配合尾声锣鼓进场,以表达他迫切辞曹的决心。

表演的特点之二在于用眼神。关羽从出场至府吏送来貂蝉之前,自觉羞愧,怕见人,当闻知前来侍奉她的美女是貂蝉时,凤眼半睁、斜视,放射出鄙视和不屑一顾的目光。当他被貂蝉驳倒后,凤眼圆睁,却无颜正视貂蝉。至矛盾基本解决后,凤眼全睁,一似常人,以示是非已明,心中踏实。

兵困禅林　原为徽剧剧目,淮剧吸收为武生戏,武戏文唱,唱做并重。五十年代由江苏省淮剧团重新整理。

楚平王占媳逐子,伍子胥保昭仪娘娘和太子出逃,陷入重围,君臣失散,戏从这里开始,表演分四个段落。

兵困:三通鼓后,伍子胥内唱〔导板〕,扎大靠,披水发,抖枪带马,退步上场。抢背,甩发,在乱锤中涮枪,两望场,接起连枪霸,以示激战之后,身陷重围,随时准备与敌厮杀。

寻主:伍子胥持枪,带马探庙寻主,又恐中敌埋伏,在〔清江谱〕锣鼓中,配合枪花、髯口、揉腹等身段,紧张激烈,威武雄壮。

救驾:马昭仪抱太子进庙,君臣相见,正为单骑不能君臣同乘为难,追兵已到,伍子胥杀将夺骑。于保驾突围时,马昭仪被敌将挑落马下,伍子胥立斩敌将,但欲扶娘娘不得,他颤手、抖髯、退步,连续与娘娘两个照面,踢腿转身、理髯,表现出护驾、拒敌,势难两兼的复杂心情。

突围:马昭仪对伍子胥表示:"莫当将军保太子,只当将军你自己生。"伍忆胥为之大惊,退步、吸气,眼睛直视马昭仪,感激高呼:"娘娘千岁!"双脚跳起,腾空跪下。此时,战鼓又起,当伍转身御敌之际,马昭仪撇子投井,伍大骇,抢背、单膝跪步,欲救不能,乃推墙掩井,藏太子于胸甲内,上马突围,复回身面井而拜,亮相。

登场人物仅伍子胥、马昭仪二人,兵困、交锋,全凭战鼓、呐喊声渲染气氛和演员表演交待。

该剧中伍子胥"连枪霸"表演为淮剧所特有,它赋予一般"起霸"程式以激战之后身陷

重围，随时准备与敌厮杀之内容：

(1)伍子胥拖枪、带马、弓箭步、理髯亮相。(2)左手持枪山膀，右手马鞭压掌。(3)吸左腿，整甲。(4)持枪，吸右腿，勒马。(5)反端枪，吸右腿，举鞭亮相。(6)端枪，拨草。(7)打马，吸右腿亮相。(8)杵枪，下甩发，理髯，弓箭步亮相。

本剧为张云良擅演。

金哥进府　淮海戏传统剧目《火烧红门》中一折。金哥由娃娃生扮，翠红由武小旦扮(多用耍笑旦的表演)，表现翠红的见义勇为。金哥为寻母除奸，后与翠红互相怜爱。全折表演可分为两大段。

双进府门：白金哥为寻找生母，除奸报仇，化妆货郎，前往李府。一出场踏着"平步"，二目前望，手摇货郎鼓，心中盘算着如何潜入李府，当唱到"迈步来把府门进"，伺李府门前无人，抬步进门时，正遇翠红"跻步"(为男扮女装时踩跻表演衍变来的一种步法)上，唱"转过翠红说一声"收板，以手中扇、帕、前后摇摆，与金哥"里外抗肩"，展扇叉腰，将其阻拦。这时金哥走至右台角，左脚一跺站在那里；翠红退至左后台角，将彩扇别在背后，望着自己的脚，各自旁白。金哥轻轻地说："顶头遇到阴人，生意一定不顺。"翠红说："一早与小伙子撞个满怀，不是摔碗，就是打碟。"旁白之后，相互打量。两相转身，又互看一眼，金哥乘其不意，欲再跨进府门，又被翠红左手合扇，右手叉腰上前阻止。稍顷，金哥心生一计，主动探问翠红："闻说李府有个翠红姑娘，见义勇为，爱助贫者，生意之人，有事拜托，可否引见？"翠红说："翠红姑娘，就是愚下小区区！"金哥见是翠红，急忙整冠、掸袖，上前拱手，翠红俏皮地还一福，表示所托之事，包揽办成，但须酬谢。金哥愿送二尺红绫制作花鞋。翠红又笑又恼，一脚跷起(现出鞋底)，将脚伸在金哥面前说，"我这一点脚，怎能要得二尺红绫"。金哥应变对答，"二尺红绫可多做几双鞋料"。翠红听了格外高兴，陪着金哥，背起丝绒包，又一"抗肩"，在〔叫板〕中，手中扇、帕于胸前对绕，形似盘球。二人相对而望，互从袖下穿过，双双进了府门。

双现场：是表现金哥、翠红相怜相爱的主要部分。翠红初次观场，唱"我在后面用眼瞧，"见金哥品貌端庄，落落大方，踏着碎步，将彩扇托在头顶，又抱在胸前，赶上前去，用"里荷花"(即"倒脱靴")、"穿袖"走近相看。唱到"唇红齿白多好看"行腔时，又让金哥在前，用"外荷花"(即"双龙出水")、"穿袖"，传递其爱慕之情。

在金哥唱"转过金哥用眼瞧"时，停在舞台后部，踏着平步，仔细观看在前面走着"剪股形"(即走∞字)舞着"盘球扇"，俊美俏丽的翠红。唱到"巧手丹青画难描"，金哥情不自禁，时而紧随翠红并肩而行，时而退在翠红身后顾盼，表达内心倾慕。

金哥、翠红共叙身世，方知两家都遭难，金哥得知生母禁在李府，翠红愿藉买货之便，使其母子团聚。在这段表演中，金哥与翠红双双又一次作"抗肩"、"穿袖"，相互传情。途中，翠红抑止不住心中喜悦，身小扭，作"麻雀跳"，手绢彩扇，盘球飞舞，走小圆场，时而倒转

身，喜逗金哥，把彩帕一扬，搭在肩上传情，又将彩帕衔着示爱。接着翠红彩帕掷地，示意金哥捡起，金哥腼腆犹豫。翠红佯恼，金哥欲拣，翠红踏帕不放。翠红三次拽帕不得，便与金哥“抗肩”，乘机捡起彩帕，向金哥眼前旋绕。二人又作里外拽帕。金哥撒手，翠红假意一个踉跄，几欲跌在金哥怀中，金哥迅即相扶，翠红乘势将彩帕送与金哥，金哥接下，两两相觑，会心一笑。

此剧为淮海戏传统剧目中耍笑旦戏，较多地保留了传统表演艺术，具有生活气息和地方色彩。二、三十年代为李二、赵三娘、谷赵氏、花爱青等拿手戏。

扇坟记　淮海戏传统剧目。以做工见长，主要角色尤瑞莲属花旦行。

耍手巾、扇子是淮海戏的表演特色，《扇坟记》运用手巾扇子最多，基本动作是“双手挽花式”。

尤氏身穿孝衣孝裙，步履沉重，神情凄切，缓缓出场。亮相时扇子半掩其面，〔慢板〕起唱“跺金莲，跺金莲，跺一跺金莲恨声天，老天不与人增寿，拆开双双并头莲”，仰天长叹，而后半侧身向内，以扇掩面，伤心痛哭。出门后，偶见一树梨花，乃从哀怨转为悲愤，右手翻袖，左手前指，柳眉倒竖，借题发挥，唱“……骂一声梨树太猖狂，我死丈夫我戴孝，你身披孝服为哪桩？身边若带蘸金斧……”在高八度的尾音中，前冲至左台角，右手猛合扇再交左手，接唱“砍倒你梨树栽海棠”。

久困闺房的尤氏，来到湖坡，面对和风丽日，野花盛开，百鸟和鸣的大千世界，一个大圆场，展现她对生活充满热爱，继而她看了看孝衣，捧起孝裙，蹉步、痛楚地抖袖，她决意改嫁，抛掷孝裙，她要尽快扇干坟头土，了却丈夫“不能守(节)，守到坟头土儿干”的遗嘱。

“扇坟”是全剧表演的主体部分，演出时运用了淮海戏扇子功，富乡土气息，又吸收了兄弟剧种用扇子的各种技巧。先是以坟台为中心，挥动双扇，像狮子盘球，继而加快节奏，表示尤瑞莲急于扇干坟头的心情，采用了磨步、云步、横步，配合双扇的上下左右，使观众目不暇给。再采用反扇、侧身扇、持扇平转，随着节奏的减慢，扇子脱手高抛，以示劳累。七仙女上场后，以“双手挽花式”扇法为主，运用队形上的变化使台上五彩缤纷。淮海戏老艺人黄玉兰、单平安等擅演此剧。

打干柴　淮海戏传统折子戏。剧中张四姐归花旦行，大胆、泼辣、淳朴而真挚；崔小归丑行，是个憨厚、笃孝而勤劳的打柴汉。此剧有淮海地方的泥土气息，表演主要分四个段落：

画林待崔。张四姐踏碎步，持扇、帕，舞如盘球，以示飘云驾雾，心情怡悦。唱〔二行板〕：“张四姐下天堂……”来人间大地华山，以扇代钗，在四台角，画着松林，当画出白杨树下有池塘时，四姐面对鸳鸯戏水，又羞又喜，扭动身躯，以扇半掩其面。及至画出百鸟庆贺，她为良辰美景而欢愉，随着百鸟同歌齐舞，等待崔郎。

逗趣献爱。崔小手持打柴棒，时勾时刈，忽左忽右，打着林中干柴。四姐与崔逗趣，高

喊："哪个打我家干柴的！"随即以扇掩身，躲藏树后，崔小四顾无人，误为林中回声，仍然打柴，四姐暗中相帮。忽又投出一块石子，几乎砸着崔小脑袋。崔见面前石子，捡看，扔掉。四姐连喊："喂，喂，哪个打我家干柴！"崔小生怕老林有妖，急忙扯绳、挽绳、行矮步、抱柴、捆柴、插扁担欲走，四姐舞扇将崔拉住，不让挑走干柴。崔回头，打量四姐像农家女，放担答话："是你家干柴，算我白打一趟，作个人情送给你。"四姐不依，要崔帮她挑回，崔气，以襟扇风。四姐温和说道："你陪个小巧，这柴还给你。"崔上前行个"狗套头礼"喊了声东家。四姐不应。崔又喊声嫂嫂，四姐手绢一甩，以扇遮面，含羞而假作愠恼说："人家还未出门，怎么就喊嫂嫂呢？"崔上前细看，果真是个"小毛脸子"，便改喊一声"小妹妹"。四姐十分高兴，回喊崔小一声"花哥哥"。二人一进一退，作"里外荷花"，并肩而立，相视一笑。继之互告家门，崔小得知四姐姊妹九个，误听一胎所生，当是妖怪。便借机逃脱，四姐作摆扇，大圆场，将崔定在圈内，崔举腿不得，只好蹲在地上。四姐要崔娶己，并许以相亲相爱，鱼、鸡蛋、小麦饼、米干饭都给崔吃。崔旁白："咦，未过门就疼小女婿了！"四姐说："这下该招了？"

化树为媒。崔小去李家庄请媒。四姐便走着云步，舞扇把天空布满彩云，遮住太阳变黄昏，摇摆扇、帕，变出垂杨，崔小连扣李家柴扉，无人答应，小犬哗哗。四姐一转身，一垫步，出现在崔面前。崔急躲树后，见垂杨宛如美人，下意识地说：垂杨啊，你能说话，我就请你作媒。"此时，垂杨忽开口："我为你牵线作媒。"四姐拉着崔小，拜谢月老，还要立刻同拜花烛。崔小执意不肯，回家禀告老母。

变母成婚。四姐敬爱崔小孝心，便整鬓、整领、抖袖、撮腰、投跟、拔鞋、踢裙、将绢帕顶在头上、以扇作拐杖，化作崔母来在窑前。崔小见母回禀招亲之事。四姐学崔母语："老不问少事，只要你看好，妈妈也没有什么，快把媳妇带回吃饭吧。"崔小高兴地："这就好。"四姐现身。喊声："崔郎，我问母亲可愿情？"崔小定神细看："刚才不就是你装扮我妈妈的吗?！"四姐噗嗤一笑："你认错了，回窑见母亲吧。"

此剧 1957 年加工，参加江苏省首届戏曲观摩演出，在唱腔上多保留〔八句子〕和帮唱形式。由陈玉梅、杨云发主演。

催租　淮海戏传统折子戏。剧中仅有张福来和双姐两个角色。张福来是地主管家，狡诈好色，途遇双姐，欲加调戏，结果狼狈而归。表演运用了"小耍丑"行当的一些程式和技巧。双姐是贫苦农妇，淳朴而又机智，采用"耍笑旦"行当的一些表演，她骑驴时吸取了民间驴舞的动作。

张福来牵着毛驴，踩着锣鼓点子，走着"矮步"上场，他脚与手交互动作慢走三步，左右腿相互交叉向前踮动，两水袖分别打出，两眼随袖而望，踏上一条虚拟的石磙，跃上毛驴，唱着"小毛驴，真不坏"，……打上一鞭，东扭西踮，表现其悠闲自在的神态。

双姐提着篮子，小扭步上场，唱"三月里来农家忙"，不时看看篮中借来的度荒粮菜，圆场愈走愈快，时而用汗巾擦汗，表现其喜悦和迫切回家的心情。

张福来路遇双姐，故意打驴撞翻其菜篮，上前挑逗。双姐避让欲走，他用“大穿袖”、“小穿袖”拦阻，油滑地陪了个“狗套头礼”，又从身边摸出两串钱，在她眼前绕上几圈，自夸富有。嘴里又“啧啧”作响，赔送双姐。双姐假意收下，将钱扔入水中。弄得张福来只好下水捞取，双姐乘机走脱。

后来张福来中了双姐的计，将毛驴让给双姐骑，两人不同的“跑”，有三个层次：第一层次，双姐胸有成竹，“拖鞭”骑驴跑。张福来急色涎脸，尾随驴后，用“短走步”跑。双姐时而慢步，时而快步，张福来被抛在后面，上气不接下气。双姐又以“涮鞭”，借打驴之机，冷不防地猛抽张福来一鞭。在这段“跑”中，张福来用“飞毛步”，双姐用“交叉拗步”、“前后踢步”，在大、小圆场等调度中，表现了骑驴的颠簸、飞奔等姿态。第二层次，双姐心中暗喜，伺机进击，张福来心烦意乱，拼命追撵，气氛热烈。双姐或而“扬鞭”，或而“抱鞭”，或而“挎鞭”，暗喜于心，稳坐驴背，如同水上漂行。张福来在后面气喘吁吁，汗流浃背，足下踉跄。在这里双姐运用了“快步”、“颠步”、“跳步”、“碎步”等步法，张福来运用了“鬼斜转”、“蹲步跑”、“狗颠疯”、“鸡刨塘”等动作，前跑后追，张福来精疲力尽。第三层次，胜利的双姐，撕毁了张福来的催租帐簿，向空中撒去，用“左、右刺步”，狠狠一鞭挥向张福来，骑驴飞奔而去。张福来垂丧懊恼，眼看毛驴为双姐骑走，想追无力，“倒栽毛”后，连滚带爬地用了个“猪掉腰”身段，足心向上，足面靠地，两膝紧靠膀肘，狼狈而下。

朱贵州(旦)、张福来(丑)擅演。

拾秸头　淮海戏现代戏剧目，“秸头”为玉米之当地俗称。运用传统程式，刻画了一个现实生活中常见，既老实又有点自私的老年农民形象。他一出场，先来一个刚刚睡醒的亮相，接着擦眼，整襟，“手搭凉棚”，拔鞋，目光随着左手指的方向，用轻落重抬的步法，斜走向台口起唱：“东方发白星儿稀……昨夜龙阵真不小。”到了“台风刮有七八级”，两手向左画了两个好像“云手”的大圆圈。接着步子越来越重了，目光向地上扫。向前一个“箭步”，不由脚下一滑，猛的来个“鹞子翻身”，好不容易才稳住身子，用镰刀刮鞋底。通过这些动作，虚拟出暴风雨后泥泞不堪的田野环境。唱到：“秋豆对山芋……东倒西歪好像醉汉子。”他二目含笑向上斜睨，又来了个慢“鹞子翻身”，接着一边唱：“秸头熟透了……横七竖八睡在烂淤里……”，一边搐着鼻子将镰刀左右摆动。他的眼神贯注在地上，打了两个手势，又一瞥粪箕，脸上泛起了笑意，表现出对那又粗又长的秸头，产生贪小便宜的念头。他蹑手蹑脚弯下腰去，当就要触到秸头的一瞬间，忽然一个“掩口”，倒吸一口冷气接着一边唱“金苍蝇不住头上绕”，一边抖着双手围绕着头部乱敲。唱到“一辈自私又自利”的“利”字，压低了声音，一手舞镰刀，一手搔脖子走了个小圆场，表现了想拾又不敢拾的矛盾心情。小停顿后他唱出“全社社员去护堤”，又做了两手左右平分，一个大转身，双手并拢起来向外一推的身段，表现出角色在不敢拾的心情下，又找到拾取的理由。底下就愉快地大拾特拾了。当听到李桂枝的喊声时，先是一惊，连忙一手提起粪箕掩在背后，向别处走动，面

上尽管堆着笑容，另外一只手里的镰刀却用来向横里掩藏稻头。及至李桂枝上场，要“借”他粪箕用，他又一惊，连忙背起粪箕，夸张地诉说他的粪箕是旧的，“不能盛那硬东西”，又蹲下假装割草。李揭了他的底，说粪箕是他刚从集上买来的，上前来拿，他又大惊，连忙一抬腿跪在地上，尴尬的脸上又像笑又像哭。李还是要借，他想出个用布褂子代替粪箕的主意，作了一个大转身，使布褂子底襟飘起，脱身而下。这个脱衣的身段不但好看，并且把角色舍不得又不能不脱的心情，表现得很准确。

谷广发饰刘老汉。

闹酒馆　淮海戏。以丑脚为主，是一出闹剧。有浓厚的乡土气息。

全剧的表演突出一个“闹”字。于九九好喝骗酒，张、杨二相公避开他躲到后街老溜的小酒店去喝酒，又被于九九追踪而至。于九九耍尽花招，终又吃得一次骗酒。全剧分“闹酒”、“踩板”和“赖帐”三节。在“闹酒”中，丑扮于九九的双脚蹲在椅子上，腰板挺直居中而坐，不时撅着嘴上小胡子，两眼贪婪地看着桌上的菜肴，左右手同时伸向张、杨二人，与他二人同时划拳，又变着花样要替他二人代酒。张、杨二人虽以吟诗作对相难，但于九九以顺口溜和谐音，于闹中取胜。于九九妻来寻夫，于惧内又要面子，为打赌取胜，哀求妻子顾全他的面子。于九九这一段表演，一反刚才高高在上，雄踞酒桌的姿态，而采用“矮子步”，围绕着妻子转圈，终于哄得了妻子的帮助，答应唱小调为酒宴助兴，又请老丑扮的酒店老板老溜“踩板”以应节。“踩板”时打赤膊，将上衣系于腰间，随着“叫板”起，以两掌相击开始，然后依次拍打前胸、左右腋窝、左右肘、后背、双膝、两踝和全身其他关节处，使其发出有节奏的响声，要求有二十八响。在击拍的同时，老溜双腿走“矮子步踩水式”。于九九妻手持手帕扇子，口唱〔小五更〕调与之配合表演。该剧的“踩板”共分三段，每段都以“大穿袖”或“小穿袖”开始，分别以老溜和于九九妻亲吻、摸脚和搂抱结束。这段名为“一板三眼”的“踩板”，将“闹”剧推上了高潮。酒后的于九九死要面子，抢着付帐又掏不出钱，于是“赖帐上吊”。他解下腰带系于梁上，将后脑伸进扣子里，又不踢倒脚下的凳子而诈死。于九九妻借机逼老溜上供敬酒，但老溜两次敬酒都被于九九偷喝了，第三次终于被躲在门后的老溜发现。于九九三次上吊的表演也各不相同，或以后脑、或以胳膊伸进圈套，以此表现于九九的无赖。

淮海戏的老艺人封银召、纪凤山、谷广发等人均擅演此剧。但在演出该剧时，各人的表演也有不同。尤其是在“踩板”的技巧上，击拍的顺序和方式均不尽相同。“踩板”的步法源于民间高跷，故亦有以高跷演出该剧之一说。

鞭挞　柳琴戏现代剧目《红桃园》中第六场，庄山虎鞭打郭文成，运用生活中赶车甩鞭技巧，化为戏曲表演身段，颇有特色。

“文化大革命”中造反起家的果园副书记郭文成，依仗权势，迫害前妻，妄图霸占庄山花。其兄赶车能手庄山虎夜归，适逢郭文成调戏山花，他怒不可遏。对准郭文成的脸上连

抽两鞭，郭“哎唷”一声，捂脸急跑，山虎一个“蹦子”，挡住郭的去路。紧接着左右两鞭，抽打了郭的左右手。郭文成疼痛难忍，用了两个“鹞子翻身”。山虎又朝郭的脖子狠抽一鞭，郭文成“哎呀”一声，“抢背”落地，未等郭起，山虎又对郭的双脚连抽两鞭，郭急收双脚，一个“轱辘毛”钻进桌下。桌子矮小，头虽钻进桌底，臀部却露在外边。山虎一见，扬鞭又抽，鞭子在郭的臀部炸响。郭文成急忙将臀部缩进桌底，谁知头又露出。山虎一个转身，对准郭的头部狠抽一鞭。郭文成嚎叫一声，又将头缩进。山虎一个“飞脚”上前，将桌子掀翻。郭文成急忙爬起，抱头急跑，山虎甩出马鞭，将郭文成腰部缠住，使劲一拉，郭文成三个转身。郭文成之妻玉秀从另一室走出，拿起棒槌，对准郭文成背上猛力一击，郭文成惨叫一声，“抢背”落地，九鞭一棒槌，一气呵成，每次抽鞭“叭叭”炸响。

喝面叶　柳琴戏传统剧目。主要通过生活细节的表演刻画人物，有柳琴戏生活气息浓郁的特色。

青年农民陈士夺，爱妻子漂亮能干，要妻子顺从。他有点懒，常去逛庙会，好喝点酒，赌个小钱。以俊扮丑应工，小褶子、毡帽头、云鞋大袜。念白不上韵。上场的数板略有节奏，接下来一大段自报家门的台词，全用徐州方言，像农民拉家常话。上场时大步流星，表现了急于回家。开唱后走∞字，虽仍是大步，抬脚却似拔泥，显得沉重，表现了他身上无钱，腹中无食，离家越近越疲惫。

梅翠娥小旦应工，穿袄裤，念白也不上韵。她勤劳善良，聪明能干。爱丈夫却又不满意丈夫的大男子主义习气。她装病，要丈夫做一顿面叶喝，让他知道操持家务的烦难。

陈士夺回到家中，本希望妻子能倒来一碗热茶，做上一顿好饭。不料，梅翠娥“病”了。他慌着要去请医生，又急忙回来问梅翠娥想吃点什么。当他听到妻子想喝他做的面叶时，他完全忘了自己还没吃饭，爽快地说：“行，行，你在床上躺着吧，我到厨房给你做。”快步下场，表现了他对妻子的真挚感情。

进了厨房，他看看锅灶，摸摸案板，转了两圈，不知从何下手。他站在台中想了想，先去引火，点不着，趴在灶前吹，浓烟熏得两眼流泪。和面、擀面叶、切面叶等动作全为虚拟，并统一在音乐节奏中。切好部分面叶，下锅后，急忙去吹火，回到面案前继续切面叶，锅沸了，忙跑过去掀锅盖。如此往返锅灶、案板之间三次，忙乱异常，表现了他不谙家务。

再上场时，陈士夺双手向前平伸，捧着一碗面叶走进房中，招呼妻子：“面叶给你做好了，快喝吧！”妻子一尝：“怎么没放盐？”陈士夺一楞，有点尴尬，噘着嘴去拿盐。梅翠娥又问：“怎么连油都没有呀？”陈士夺双目一睁，知道是自己忘了，却又不认错：“你就马虎着点喝吧！”说完，顺手拿起芭蕉扇，转身坐在一旁给妻扇着。梅翠娥还要喝，陈士夺一楞，接着把芭蕉扇往桌子上一扔，顺手拿起碗，垂下胳膊，慢步下场。再上场时双手端碗，步子比第一次快，一看就知道碗中的面叶比第一次盛的少了。梅翠娥喝完了第二碗还要喝，陈士夺坐在椅子上猛转过身来，用芭蕉扇指着妻子：“没有稀的了，稠的，你有病能喝吗？”梅翠娥

偏偏要喝稠的。陈士夺瞪了妻子一眼，把扇子用力往桌上一摔，拿起碗，双手背后一抄，一撅一撅地下场。再上场，一手端碗(碗中面叶更少了)，用力往妻子面前一放。通过扔扇子，摔扇子和三次不同的上下场，把陈士夺既爱妻子又不愿意服侍妻子的心情表现出来。

全剧唱腔以〔慢板〕、〔二行板〕为主，明快流畅。

追谷种　柳琴现代戏，较好地运用了传统程式表现现代生活。

老饲养员李大爷，借鉴了传统戏老生与丑行的表演规范加以融合，以表现其幽默诙谐与耿直。李大娘性格爽快，身板硬朗，一心只想儿子早日成亲。这个角色借鉴了传统戏中彩旦及花旦的一些动作。

为了给儿子成亲，李大娘把家里的优良谷种挑到磨房去磨面。李大爷原想把谷种支援邻队，一听说李大娘把谷种挑去磨房了，非常着急，怕赶不上老伴，谷种就完了。急忙骑马去追赶，儿子志强预备把谷种留在自己队里种，听说谷种被挑走了，也急忙去追赶。

李大娘挑着两只箩筐，迈着利索洒脱的彩旦步上场。走到"九龙口"，感到有点累，一停(亮相)，换肩。双肩一抖，担子在肩上颤三颤，然后重新上路。她听到满坡耧铃响，看到麦苗赛花鲜，一路走来，心中欢畅。此时步法变为小旦坐花轿的"花轿步"和"十字步"。节奏轻快舒畅，表现了李大娘喜悦的心情，唱〔撂崖子〕，担子换肩，快步下场。

李大爷在幕后接唱〔崖子头〕，骑马上场。这里运用了"趟马"中的部分动作。他心中着急，随着快速的锣鼓节奏，飞马冲到台口。为了尽快追上李大娘，要走岔道，他勒马后退到"九龙口"，马停不住，他左转身，勒住马头(亮相)。李大爷不住地埋怨老婆子做事太糊涂，越想越心急火燎，向马臀上一鞭，急忙赶下去。这里借鉴运用了丑行的"点步"，左手勒马头，右手扬鞭，左脚不动，右脚随音乐节奏点地。虽然原地不动，看起来如马飞奔。最后唱到"老汉我催马紧加鞭"一句，冲到上场角，在紧张热烈的〔里腔〕伴唱声中，快"蹉步"下场。

儿子李志强也在追谷种，他是从小路徒步跑来的。他的步法吸收了传统戏中的"后踢步"，步子比台步大，跑起来很像生活中的跑步，身子向前倾，不同的是抬脚时脚后跟向后提，用这种步法表现李志强的焦急。当他看到李大娘的影子时，大喊一声"娘，等等我！"顾不得再找路，一个"蛮子"翻过小沟，快步追了下去。

全剧念白不上韵，用徐州地方口语，但注意统一在一定的音乐节奏中。

碧血作状　江苏梆子现代戏《青春泪》之第七场。农村女青年李月荣，为求职业，失身于公社副书记胡志高，又被胡抛弃。在胡的淫威面前，决心以死相抗，故意在胡的住处设宴，暗自服毒，死前为诸友敬酒，以己之教训，为诸友诫。

首先，她满斟两杯，祝铁柱(胡志高欲将月荣"介绍"给他)与家庭出身不好的晓岚真诚相爱，边唱边将两人的手紧紧相握，并与晓岚相抱。此时药性开始发作，一手捂肚，踮足蹉步后退，慢翻扶桌，双手颤抖又斟两杯，走至金玲面前，含泪规劝她莫为求职而上当受骗。元庆心虚欲走，她快步拉住元庆，批评他不该为图入党做官而抛弃晓岚，也痛惜其为胡志

高所愚弄。元庆欲挣脱，李月荣一个“鹞子翻身”，蹉步唱：“劝你迷途要知返，做个正直的好青年。”此时腹中绞痛，她左手捂腹、踮步、弯腰翻身，快蹉步至桌边，用椅背抵腹，右手用力按桌，怒视胡志高，推开前来相扶的铁柱和晓岚，捧一碗酒，逼视胡志高，控诉胡之罪恶，并将酒碗向胡砸去。随因腹中剧痛，左右翻身，前仆后仰，腾步扶桌，嘴角流出鲜血，铁柱、晓岚急相扶，成一造型。李月荣怒目逼视胡志高，慢慢倒地。

这段戏的处理，被称为“三敬酒”。

跳判　江苏梆子《阴阳报》中一折，花脸行当重头戏，塑造了一个爱憎分明，耿直率真的鬼判形象。唱念极少，以做工为主，老艺人殷风哲、贾先德、张德连均有“活判官”之称。

特点之一，人物造型独特，判官脸谱为一只美丽的蝴蝶，白色铺底，两腮淡红，两只圆黑的眼睛，一个圆黑的小嘴，翅膀勾画在脸的四周，眉毛是蝴蝶的两支长须。穿红色齐膝蟒，红彩裤，高底靴，腰束软带，戴红短扎，口含两颗獠牙。

特点之二，唱腔少，主要以外部动作表现人物的内心世界。此举二例：

出场。判官高兴地接受阎王的召见。以右袖遮面，左手拈右袖，小碎步到台前亮相，右腿骑马式，吐舌睁眼，左右看，转身云步半圆场走至阎王面前，右单腿跪在阎王腿上，阎王与之耳语交待任务。判官异常高兴，手舞足蹈，小碎步迅速来到桌前，双手搭在桌角，随着音乐节奏，抖动双肩，四处观看，头不住的微微摇动，最后窜至桌上亮相。

判审。判审四鬼是戏中的核心，通过不同动作，展示其爱憎分明的性格，动作明快。

问马成为何被人杀死？一锣亮相。他左小腿勾在左边椅背上，身右斜，笏板插在背后，左手捋耳毛，右手指马成。当听到马成为白志刚所害，怒不可遏，猛地转向白志刚，左脚落地，右脚踏在椅上双手指白，作小探海状。当白承认自己图财害命时，他气得下椅弓腿，伸出双拳，似要殴打。后又强压怒火坐在圈椅上，双手抱笏板，抖动双肩。再问杨风为何贪赃卖法？杨如实招认，判恼怒，转身，双腿勾在椅背，背向观众下腰，双手捋须，口吐獠牙十分狰狞。后松腿转身，面向马洪问话，得知他仗势诬告，愤怒得口咬笏板，跪在椅上，抖动双肩。继而转身拿下笏板，命小鬼将三人捆在狼牙棒上，各打四十大板，放回阳世，交文曲星审理。

判审后如释重负，高兴得抖动双肩左右观看，又跳下桌子，骑马式云步上前，后换小跳步到桌前戏耍，弯腰将头在桌沿上滚动，一直滚到地上打滚，起身小碎步出门。

铡美　《铡美案》是江苏梆子“脸行”的重头戏“三铡”之一。“铡美”一段是《铡美案》全剧的高潮，节奏强烈，动作夸张，体现梆子戏粗犷豪放的风格。

包拯在皇帝的淫威胁迫之下，眼含热泪，取出三百两纹银劝慰秦香莲速速回家。然后，迈着沉重的步子回到后堂。太后又抢走冬哥、春妹，矛盾再度激化，秦香莲猛击堂鼓，鼓声激起包拯的怒火。

包再次出场时为渲染他不畏权势的强悍性格，脸谱陡起变化：从左上向下抹掉一斜

条，涂上铅粉，中间划一条红线，将右长髯挑起一缕挂于耳边，脱右袖，赤臂，手扶鸾带在〔急急风〕中出场，快步冲到秦面前，问清情由后转向太后。太后令其放出驸马方归还冬哥、春妹。包“啊！”的怒吼一声，双手挑起长髯，左右摇摆其身，欲去辩理。但在太后的威慑之下，只得强压怒火，抓袖，慢慢后退，忍气答应三天之内放回附马。秦香莲手指包拯斥道：“枉你是个包青天，果真是官官相护不虚传。”包顿似雷击，一阵羞惭。他先是一楞，双手遮面。继而猛地将纱帽一转，帽翅一前一后上下摆动，接过秦的状子，决心二次审陈，一系列动作力度强，幅度大。

“铡美”时，戏剧矛盾尖锐化，运用了特殊装置“活台子”(演员立于其上可使其前后晃动)：包拯再次劝陈认妻，陈执意不认。包勃然大怒，令人抬出虎头铡，将陈士美推在铡上立即斩首。太后吓得心惊肉跳，但仍以势相逼，唱道：“我也将凤爪伸铡内，看你包拯怎样行！”遂将手伸进铡内。包见太后护刑，气得两目圆睁，双脚跺地，后双腿叉开，高亢地唱：“见太后与我来作对，猛虎也敢戏蛟龙。我扔下乌纱帽，脱下滚龙袍，龙国太、陈士美、包文拯三人一起赴阴曹！”唱时浑身用力，使“活台子”前后晃起来，以显示包拯的威猛，渲染正义力量势不可挡。包也将头伸进铡内，全场为之震惊，包一声怒吼：“开——铡！”声震屋瓦。这时低沉愤怒的音乐声起。太后没料到包拯如此凛然，浑身抖动，战兢兢地将手缩回，包怒目而视，起身，手按铡刀，陈士美死于刀下。

太后、公主、秦香莲先是一惊，后昏倒在地。

我肯嫁给他　滑稽戏。张小玲是个真诚可爱、聪明善良的青年女工。戏开始，她在布置欢迎新工人的会场。李书记有个新任务要交给她，她毫不犹豫地放下手中擦洗的杯子，双脚一并，像新战士接受任务一样，表示保证完成。听说让她带徒弟，她慌了：“我自己刚满师，哪能好做师傅呢？”说完这句话，她不好意思地低下头，双手搓揉着抹布。后被支书说服，勉强同意试试看。听说徒弟已经二十五岁，是个男的。她情不自禁往后退了一步，连说：“不来事的，不来事的！”李书记又告诉她，这个徒弟是劳教两年后释放的“扒儿手”，她下意识地把左手覆在右手上面，做了个“扒儿手”的样式，随即警觉地把手缩回，压住自己的口袋，几乎抖起来说：“更加不来事了！ 要收你去收！”这段表演，层次分明，脉络清晰，表露出一个刚满师的青年女工，面临收失足青年为徒的复杂心态。

最后一场戏，张小玲的父亲得知女儿要和一个“扒儿手”谈恋爱，坚决反对，一定要把自己看中的青年，实际上就是女儿的对象介绍给女儿。这时，张小玲的表演运用了“将计就计”的滑稽戏传统手法，配上一段《双看相》的唱腔，把父亲心中的机密层层点穿，还把其父以前所讲的对失足青年存有世俗偏见的话，一句句还给他。此时此地的老张又把自己讲过的话一句一句驳倒。这段戏，以“用他的拳头塞他嘴”的套子，加以活用。

管妻　滑稽戏《好阿姨》中一场，据电影文学剧本《李双双》改编。李双双贴了一张揭发孙有婆偷队里木料的大字报，引起喜旺不满，要“管教”妻子一番。

发现双双收工向家里走来，喜旺关起大门，插上门闩，要让双双尝个闭门羹。双双频频叫门，喜旺回答说：你自己手伸进来把门闩拨一拨。没料到，双双使出调虎离山计，反将喜旺关在门外。当喜旺欲进门时，双双也要他“你自己手伸进来把门闩拨一拨”，喜旺落得个自食其果，哭笑不得。

难不倒便吓。双双一到家，生火、刷锅、烧水、擀面……忙得团团转，喜旺却消闲地往竹椅上一躺，质问双双：“既非社长又非队长，更非我家长派你出工，谁叫你去的？”双双顶了他一句，说是自己要去的，他猛地从椅子上竖起，放连珠炮似地说：“别忘了，你是我的‘家里’！既然是‘家里’，那就应该蹲在家里。你‘家里’都不蹲在家里，你这个‘家里’还叫什么‘家里’？我的家里又还像个什么家里？”双双要拖他去见老支书评理，喜旺嘴上强硬地说：你前脚走，我后脚就到。人却围着桌子兜圈子。双双欲出门，他抢先冲了出去，转身反手紧紧拉住门环，以防双双跟出。慌乱中，一只鞋掉在屋里，他只好在门外踮脚跳。四婶路过碰见，喜旺忙加掩饰。演员此时夸张地说是在跳橡皮筋玩，并哼出儿歌：“刘胡兰，十三岁，从小参加游击队……”狼狈地跳下。

难、吓都无效，便哄。双双的敢说敢做受到领导和社员的赞扬，喜旺也来给双双戴高帽子。演员表演这段戏时，一改前面大男子主义架势，而代之以一副顽皮孩童的神态。双双走到哪里他跟到哪里。双双做啥他也要做啥，炉子旺着，他却要去劈柴生火，水缸满了，他却又拿起扁担要去担水……。双双不要他无事忙，他便端过小板凳，坐在矮桌旁，双手托腮，两眼紧盯双双，嬉皮笑脸，就像一个托儿所里的顽皮孩子，装出了听话的样子，终于将双双也逗笑了。喜旺自以为“哄”已见效，进一步提出“只此一遭，下不为例”的禁令。双双批评他走路怕踩死蚂蚁，树叶掉下来也怕打破头！一语点到了他的痛处，他恼羞成怒，拍起了桌子，不料，刚好拍在插在桌上的一根双双为他补鞋用的缝衣针上，连声呼痛。由于这一动作，恰好为双双的批评一针见血，刺中要害，妙语双关，喜剧效果强烈。王亚森饰喜旺，杨梅饰李双双。

讨饭　滑稽戏《一碗饭》中一折，主角为滑稽老生。塑造了一个为富不仁，由荣变枯，最终沦为乞丐的米店老板万众恨的形象。

万众恨之妻与帐房将银行存折、金银首饰卷包私奔，其次子万介涨偷尽钱财外逃，米店被火焚毁，万只身逃出，流落旅店。这里采用了强烈的对比手法：在造型上，鹑衣百结，蓬头垢面，骨瘦如柴，手捧缺口饭碗，与前之绸袍缎甲，形成鲜明对比。在表演上，一反前之鹰视狼步，而是猥琐兢战。此时，走过柯老老门前，他落魄已极，步履艰难地背向观众上场，颤颤抖抖转身，柯老老不念旧恶，施饭一碗与之充饥，并嘱稍待。他捧碗呆视柯老老入内，一步一步后退，表现内心之惭愧。恰于此时，张帐房亦落魄，退步而上，与之背向相撞。转身照面，互相认出，张说：“是侬，侬勿是万老板？”万食指颤抖，与张同声而出：“是侬，侬勿是帐房先生！”接着演出了二人抢夺一碗饭，同时互骂的一段戏。万老板又气又急，与帐房先

生之穷极无赖，相映成趣。突然枪声响起，强盗奔上，二人均中流弹，而开枪的强盗，正是万之次子。于是问："为啥去做强盗?"其子起唱："叫一声老父亲，你吃喝嫖赌，欺压百姓做事勿该应。一粒子弹打你身，子弹头上有眼睛，为啥不去打别人?"万众恨悔恨莫及，接唱〔醒世曲〕。最后在互叫"一碗饭"声中，帐房先生说："万老板，先走了，再会!"万老板脸呈悔恨、痛苦的复杂表情，咽气数下，倒地死去。

杨天笑演万众恨，动作简洁，交待清楚，形态逼真，有"滑稽麒派"之称。本剧是他代表作之一。

伪巡长　滑稽戏，亦名《小山东到上海》，根据《捉野鸡》、《调查户口》两个滑稽段子串成，是四十年代滑稽戏演员程笑亭成名作。以小山东的见闻，揭示了伪巡长粗俗、愚蠢、仗势欺人的"小人"形象。伪巡长化妆成一副白面〔表示吸毒〕，以冷面阴噱和夸张的形体动作著称。

1954年，张幻尔、钱江等整理该剧，并由张扮演伪巡长。张向有"冷面滑稽"之称，善于将市井语言加工成戏言谑语，稍加点染，即全场轰然。他从剧中人物的性格特点出发，改白面为红脸，以外强中干、酗酒胡涂的混世虫形象出现在舞台上。他讲究表演的松弛自然和眼神的运用，揭示人物内心世界，创造出符合生活逻辑的笑料，使观众发笑。比如伪巡长决定要把王小妹抓走，但又怕小山东。因为听说他会点穴功夫。伪巡长为吓唬小山东，猛力一拍自己的手枪，谁知"啪"的一声，原来是一只空枪壳，只好尴尬地自我解嘲："真叫上面手枪没有发下来，要是发下来，不要以为你有点穴功夫，打上去照样可以两个洞!"加上张冷面阴噱，更觉滑稽可笑。张还表现了伪巡长庸人自扰、惹事生非和自以为是的特点，如把魁梧高大的小山东，比作立在路中的邮政筒，把王小妹说成是"野鸡"，最后经小山东一搅，竟把自己的母亲、姐妹也说成了"野鸡"。张亦极善即兴表演，动作和语言似随手拈来，把伪巡长刚愎、愚蠢、色厉内荏的性格刻画得维妙维肖。

火锅为媒　滑稽戏。老生、花旦、泼辣旦、滑稽、小生诸行皆重，唱、做、逗、闹俱全，传统戏曲程式多有运用。

钱志节祖传三代行医，为人善良诙谐，却因好酒贪杯，每每误事。根据人物这一性格特点，在表演上设计以"飘逸、洒脱"为基调。采用高抬脚，迈小步、走路时身体微微前倾为基本形态，使人物的精神状态介乎于"飘飘欲仙"与"醉眼朦胧"之间。汪宜将他诓至家中，企图达到骗婚的目的。汪宜说明要请他喝酒，起初，他十分理智，婉言相辞："不！谢谢，改日奉陪!"转身就走。待家人把"十里香"酒坛的盖子打开，酒香扑鼻而来时，他先是一嗅，"哟!"平时半眯缝的眼睛猛然睁开，顿觉有神。家人把酒气向他连扇数下，他由快到慢地连嗅数下。最后，竟然口鼻并用深深地吸了一口气，美滋滋地咂了一下嘴巴，眼睛一眯，满脸笑开了花，一字一拖音地叫板："香一得一来!"活脱现出嗜酒如命的嘴脸。

汪宜是苏州城内恶霸。蛮横、好色，却又爱附庸风雅。第一次出场时，是雪后初晴，他

带领家人到钱家求亲，此时已作好抢亲的准备。上场时，先起〔急急风〕，接着帘内叫板："三元、四喜带路！"在家丁的簇拥下，踩〔四击头〕上场"亮相"。这里借用了戏曲表演中的"出将"程式，烘托汪宣的骄横气焰。随后是"踏雪寻美访多娇，急得我好像充军去"的锡剧〔大陆板〕唱段。随着汪宣边唱边舞，他脸上的表情时喜时忧，眼睛不住地东张西望，将"情急难耐"的心情刻画无遗。四个"圆场"，两个"夜叉探海"和一个"硬摔铁板桥"等一系列身段，都在八句唱词中一气呵成。

钱玉翠滑稽花旦应工。表演上有两大特点：其一，唱腔曲调繁多，仅在"私订终身"一场戏中，先后用黄梅戏、沪剧、锡剧、越剧、评弹及小调等十多种曲调。其二，刻画人物多于细微之处现光彩。落魄后生徐蕙兰的到来，使钱玉翠一见钟情。在她观看徐蕙兰时，运用了多种眼神来表明她此时复杂的心情。一见面，她先是热情问候，钱玉翠眼波闪光，紧紧地看着徐蕙兰，表明了她的天真无邪和热情大方。由于徐蕙兰回避，她的目光顿时也失去光泽，变得飘忽不定，符合少女此时的羞涩心情。但是，毕竟一见钟情，她又忍不住要看，却还要装作坦然。于是眼睛一会儿正面看，一会儿偷眼看，边说边看，直至拿眼角余光去扫等，演出情窦初开的少女情怀。汤慧声饰钱志节，顾春山饰汪宣，赵玲饰钱玉翠。

目连救母　徽剧老旦重头戏。刘清提生下目连(傅罗卜)后许愿吃素修行，后来其夫身亡，目连出家，刘清提毁经开斋，打僧骂道，触怒神佛。阴曹活捉刘清提游六殿、过滑油山，打入酆都城。目连得道寻母，鬼吏不允，遂用佛法救母出地狱。该剧为里河徽班的看家戏之一。对演员武功要求甚高，常以武生反串老旦，杨炳奎扮演的刘清提甚为著名。他反串此角，文武兼备，唱做俱全。《拜佛》一场，点香、磕头、放灯、添油、点灯、吊灯，动作精细。诵经时口齿流利清晰，伴着木鱼的节奏，时快时慢，时高时低，念中带哼，哼中有念，抑扬顿挫，十分耐听。《打僧骂道》一场，似疯似癫，发泄内心怨恨。《活捉》一场，四鬼卒使钢叉刺清提，清提挡叉、接叉、回叉，动作干净利索。《游六殿》以唱为主，以大段皮簧骂六殿阎君的各类刑罚，并唱劝世良言。《过滑油山》时，登上三张桁子抢背下来倒僵尸，还作各种翻、跌、扑、打动作。《救母》一场，运用"眼火"特技，即刘清提在酆都城受刑时，口衔环形铁链，铁链两端插上点亮的小蜡烛，蜡烛正好安在双眼的位置上，舞台阴森恐怖。

徽剧目连戏现已失传。

端午门　徽剧剧目。张昌宗为武则天男宠，常着女装出入宫廷。一日，在端午门遇狄仁杰，被杖责，哭诉于武。狄谏奏，武从谏。

该剧表演方法少见，除狄仁杰，其余角色，均为男化为女、女化为男。武则天时男时女，由花旦应工。贴水片，穿女蟒，戴堂帽，挂黑三，表示她虽为女性，却具有男性权威的大周皇帝。四宫女亦为花旦妆，但穿太监衣，戴髯口。张昌宗由小生应工，化小生妆，却穿嫔妃女服。

演唱也较别致。武则天第一次出场唱〔西皮导板〕转〔原板〕，所有唱腔均用一句大嗓老

生唱腔，一句小嗓花旦唱腔。张昌宗被杖责，进宫哭诉，唱花旦腔，作撒娇女态表演。此时，武则天全用大嗓老生唱法："劝梓童……"一段唱腔，她手持折扇，俨然是大周皇帝在劝自己的爱妃。忽报："老太师进宫！"武则天忙讲："梓童回避。"自己摘掉髯口，放下折扇，恢复女性本态。于此同时，众宫女也卸下髯口，这些动作暗示出狄仁杰的威严。狄对武谏奏曰："将女扮男，若被外邦知晓，岂不有辱国体。"武则天表示从谏。并赐狄仁杰金狮灯笼一对，送狄回府。张昌宗在帏幔后听到这一切，再次上场对武撒娇，欲撞死宫前。此时，武则天再唱一段"望家乡"（〔二六〕），"劝梓童……"全段皆用小嗓花旦腔，恢复女性常态，以示决心改正。

此剧为里河班花旦行的看家戏。亦是学花旦的开蒙戏。过去徽剧能演者颇多，以郑银凤、赵玉琴为佳。她二人演此剧，出场唱生旦间用的一段唱腔：〔导板〕后，〔长锤〕上场，转〔原板〕。生旦两工，老生腔嗓音高宽韵浓，花旦腔娓婉甜美，步法具至尊威仪。张昌宗上场哭诉时，对张进行劝慰，体贴关心。待报狄仁杰进宫，她略感一震，应付自如地恢复了女态，刻画武则天机敏过人、随机应变之性格。最后用花旦身段与唱腔劝慰男宠，从行动中表示从谏改正，这几个层次都需准确把握。

木门道　徽剧二花脸靠甲重头戏。写蜀魏之战，出场人物众多，场面较大，做打俱全。表演上突出刻画魏将张郃老骥伏枥，战死沙场的精神。大致可分为三段。

讨令请战：张郃开三块瓦黄脸，白髯口，穿高底靴，扎黄大靠，背虎旗，插翎子，挂狐尾。蜀魏对垒祁山，张出帐讨令，大起霸上场，亮相时鹰爪手双过额角，一展其虎势雄威。司马懿恐其年迈有失，派作解官，张郃无奈，念完"光阴似箭催人老，不觉双鬓白如霜"四句，愤然离帐解粮而去。

抢令闯营：诸葛亮遣关兴、张苞、马岱、魏延攻魏。魏败，司马懿高挂免战牌。张郃解粮回营，见免战牌不服，抢令闯营，会四将（关、张、马、魏），对四短（刀、锤、鞭、锏），勇猛不减当年，大刀无敌，蜀将一一战败。

战死木门：这是全剧的高潮，也是演员施展特技的所在。诸葛亮用四个替身（木偶）赚张郃进入木门道。张郃求胜心切，穷追不舍，突然木偶隐去，关兴杀出，先后使用鞭、锤、锏、斧、刀、剑、弓箭、爪八件兵器，都被张郃一一夺下，每夺一件兵器即表演一番特技，称"耍八短"。如"脚耍鞭锤"，演员凭脚上功夫，表演踢、接、甩、舞各种招式。又如"反手送箭"，张郃从背后开弓送箭，被关兴接住，并还一箭射中张郃，张逃上高岗，从三张桌子上，"僵尸元宝"跌下，并接各种扑跌。表现张郃英勇顽强，临死犹斗。

此剧为南通里河徽班董二松的拿手戏，他身材魁梧，眼大有神，扮相威武，且擅使各种长短兵器。董二松传授给赵宏生，赵刀枪功夫过人，且发展了各种扑跌，能从三张桌子上"僵尸元宝"下来后，接连十五个"地蹦子元宝"。后来杨文奎师承赵宏生，高翻和跌功又得以发展，能从三张半桌子上跌"僵尸"下来，连接二十个"地蹦子元宝"，其跌功堪称一绝。

雪拥蓝关　又名《蓝关雪》，徽剧老生行的八大难戏之一。主角韩愈由靠把老生应工，唱做都有很高难度。主要配角有张千、李万，二人均由小丑扮演。还有八仙之一的韩湘子，属小生行，却由旦行应工。

韩愈出场，念引子、说白、接长段唱腔。叙述他因进谏迎佛骨触怒皇上，被贬为潮州刺史的情况。通过这段戏的唱念，把他对权奸当道，皇上不能从谏，自己反被贬的愤愤不平，和忧患思绪表达出来。接着呼唤张千、李万二仆从带马上路。这一场的唱段与后面独宿荒庐、夜叹五更的唱腔，均用〔反四平调〕。其中有"海底捞月"、"云遮月"等各种难度颇大的唱法，有时从低八度突然上翻高八度。

主仆三人兼程在满天飞雪、崎岖不平的山道上蹒行，老生唱〔倒板〕、执马鞭出场，张千、李万一撑雨伞、一背包裹随上。通过亮相时眼神的运用，水袖的拂动，雨伞的遮挡，把狂风扑面、大雪纷飞的气候、环境，虚拟出来。接着打马前进，通过坐骑的跳跃、马蹄的下陷、点步、碎步、挫步、退步等各种马上的步法和身段，以及马鞭的变化运用，表现出在大雪覆盖、崎岖不平的山道中，艰难行进的境况，表达出"雪拥蓝关马不前"的情景。行进途中，老生演员左手勒马向前，髯口便向右后方飘拂，左帽翅颤动不止，执马鞭的右手水袖同时向后飘拂；反转身来，则是右帽翅颤动，髯口向左后方飘拂，同时张千从各种不同角度撑伞，以相衬托，表现出主仆三人在不同风向中行进。当演员面对观众，逆风向前时，又变成髯口分向两边飘拂，左右帽翅同时颤动。这场戏要求不管多么复杂的动作，两手不可露出水袖之外，以示天气寒冷。

最后一场是韩愈独宿茅庐，醒来时却身在荒野，上虎形，韩跌"硬僵尸"并在落地的一瞬间，将黪髯口换成黑髯口，表示他的灵魂已经脱了躯壳。此时韩湘子上场，告诉他已超度成仙。

过去徽班中靠把老生一行都要学会此剧，不过演出时，艺术上的差距很大。艺术水准之高，首推王鸿寿。此后南通里河班中演得最好的数王鸿寿的同科结义兄弟汪曹龙。晚一辈中，"十子"之一的"网锅子"朱国祥，唱做亦属上乘。

火烧绵山　一名《绵山图》，徽剧传统剧目。晋臣介子推保重耳出亡十九年，曾割股啖君。复国后，重耳大封功臣，介子推未受封赏，偕老母隐居绵山。有人为他鸣不平，重耳得知，亲往绵山访请。介躲避山中不出。重耳命人三面放火烧山，逼他出见。介宁死不出，母子同被烧死山中。

此剧唱、做、跌三功并重，是南通里河徽班中靠把老生必备的"看家戏"。每逢"打对台"，双方要拿出此剧的绝招，以求胜过对方。介子推一角由靠把老生应工。介母一角，因需有相应的"跌功"，一般由武二花、武丑或武生反串。

界长来访，劝说介子推下山听封。二人各有两段〔原板〕对唱，表现介子推看透功名利禄，不为所动。接着介请出老母，两人相商，又各有两段对唱，介母亦劝其回朝听封。介子

推以重耳其人只能共患难，不能同富贵的理由，表示决不下山。介母亦不相强。此两处唱段，从平淡而很具功力的唱腔中，表现出介子推甘愿终老山林，再不臣侍重耳的坚定心情。接着重耳带领的兵丁团团围住绵山搜寻。介子推从东山躲到西山，在山头见此情景，有〔倒板〕、〔原板〕、〔垛板〕、〔二六〕转〔快板〕等一整套激越、紧张的唱段。

重耳命人放火烧山，介子推跌功开始。他内带虬髯，外挂黑三（两副口面），头戴甩发。内唱〔倒板〕后，从火彩中翻出，紧接朝里一个抢背，乘势拿掉黑三，露出虬髯，面抹黑彩，以示火势凶猛，胡须被烧，面部灼伤，全在筋斗中动作（演员须在瞬间完成）。接着迎第二把火彩，翻单提落地。第三句又用火彩，摔锞子翻乌龙绞柱，功夫特好的演员要用一"跌角"的特技。即在舞台的下场门外横放一张长凳（即民间生活所用，需结实坚牢），再将另一张长凳的一头搭在上面，呈"丁"字形，介子推往上直蹉一个锞子，跌在长凳上，接着倒毛下。紧接〔乱锤〕中介母上场，母子见面又是一把火，二人同时翻单提、锞子或前扑、锞子。此时二人有两段对唱〔快板〕，介母再劝子回朝听封，介子推表示决不下山，手挽老母躲向山顶。分别在上场、下场、当中三个地方表演，表示东、西、北三个山头。母子二人均须从两张、三张、三张半，最高为四张桌子叠起的高度翻下。难点是二人一齐上高，介母翻下后，介子推要紧接下翻。落点须不同。三个山头要各翻一次，所翻筋斗也不相同，有高提、旁高提、台蛮、云里翻等等，难度最大的是倒僵尸、硬锞子跌下。落地后还要接翻地蹦子元宝、纽丝元宝、两头摔元宝等数十个锞子。最后的表演，是介子推在火彩中，以〔撕边〕鼓点配合，表现各种被火烧灼、痛苦难忍的身段。先是左右手分别伸出，逐渐抓搐，面部肌肉抽动，两眼圆睁，然后两腿分别抽搐，全身颤抖，直搐成一团，蜷曲倒地而死。

过去南通里河班擅演此剧者较多，推"网锅子"朱国祥、徐如海为佳。

卖皮弦　徽剧丑脚戏。山西佬王老二以卖皮弦（弹棉花弓弦）为生，欲与店婆子孙二娘调情。孙见其有钱，即行骗术，用药酒将其毒死。

小丑穿箭衣打短腰包，臀部围着包袱，背后插上小竹杆，上挂皮弦圈。见了孙二娘，在吹奏牌子中，边唱边耍弄围在臀部的包袱和插在肩头的皮弦圈。竹杆有弹性，使皮弦随之旋转，下面的包袱亦相应起落，撞击臀部，上下协调，滑稽可笑。

此剧小丑念山西白，口面当中打一小辫，名"龟须"。龟须中串以细小铅丝咬在嘴里，演到动情得意时，龟须随之翘动。再配以面部肌肉的颤动，十分逗趣。南通里河班演此剧较好者为张长山。

大过关　又名《老爷识白字》。徽剧丑脚玩笑戏。四衙役，一关官，均属丑行。关官贪得无厌，上任时，被经验丰富的四衙役嘲弄，出尽洋相。此戏的特点之一是：丑脚都说"绕口令"。演员需念白功夫，口齿清楚、流利、风趣。关官首先出场，念"六十六棵垂杨柳，六十六头大牯牛"，一连串"六十六"的绕口令。四衙役上，念"前山有个何老大，后山有个穿山甲……"的"绕口令"。紧接，通过关官点卯，衙役奚落他胸无点墨，把衙役卞蓟川的名字错念

成下蘇州，把衙役将爪见的姓名错念为酱瓜儿。点到第三名衙役潘遇采时，却读成翻过来，四衙役听后随即转身朝外，把屁股对着老爷，老爷问："为何如此？"答："老爷之命。"点到第四名时，关官把郁斋生念成"都齐坐"，大家随即坐在地下。关官叫他们报上真名实姓，四衙役又分别以：祖宗、亡人、继父、外公等四个名字相捉弄。接着点衙门里的总人数，衙役们又以"一顶十"的做法，讽刺当时的"吃空额"风气。其后通过请四秀才、四和尚、四观主、四歌妓，关官与四衙役都有一连串的"绕口令"和笑料动作。

"挂牌开关"则讽刺关官的贪得无厌。丙报：段子船过关，老爷错当成装绸缎的船，叫拿几匹绸缎上来，告以是做棺材的木头段子，棺材板你也要呀？丁又报：粪船过关，老爷以为是运杭州脂粉的船，他也要些给太太小姐用。丙再报：箕船过关，老爷吩咐捉几只老母鸡上来，丙说不是鸡，是粪箕。最后是四歌妓过关，关官要她们唱曲消遣。大少爷把关太太领上场，又念对口数板，到赶走歌妓结束。全剧充满讽刺的笑料。过去南通里河班的小丑行均擅此剧，以万振福、张候王为著。

兴瓦岗　徽剧武丑应工戏。取材于隋唐故事。众好汉聚义瓦岗寨，程咬金在众英雄拥戴下，拜旗称王。戏里有瓦岗众将扮成三十六行打登州，英雄好友郊外试马等场面。

武丑扮程咬金，拜旗称王一场，程咬金戴草堂帽，插独翎，穿女蟒，一只脚穿草鞋，一只脚穿靴子，有走矮步、耍独翎等各种表演。打登州时，有化妆成卖艺人的各种特技，其中包括从三张桌子上夹碗下翻的高难度筋斗。在郊外试马中，程咬金有各种马趟子的表演，展现其兴高采烈的心情。

王鸿寿早年在《拜旗称王》一折中，有自己独创的表演。他饰程咬金，勾三花脸，戴草堂帽插双翎，扎靠斜披蟒，表演时走矮步，耍双翎：左手持翎子向上，右手持翎子向下时，左瞳仁向上，右瞳仁向下。换手后，右手在上左手在下，瞳仁也随着改变。双手左右分翎子时，黑眼珠则分左右。双手翎子指向中间，黑眼珠就集中到内眼角，至看不见为止。不掏翎子时，左翎若向前，右翎则向后。双翎直立转动时，左翎由左向右转，右翎自右向左转。然后左翎自右向左转，右翎则由左向右转，这种耍翎子、耍眼珠、耍身段的绝技，当时只有王鸿寿能演。里下河徽班虽然传下了此剧，王鸿寿的绝技，却无人后继。清末张长山、万振福演此剧，只用一根翎子，以掩其短。

八达岭　徽剧传统剧目。朱元璋命徐达挂帅，兵分五路，攻打元将伯颜图。常遇春奉命进军八达岭，回府后，女儿瑞凤为父饯行。敬酒时，失手打破玉杯，常遇春预感出师不利，随身解下皇帝所赐玉如意，给瑞凤留作纪念。常遇春领兵与伯颜图大战于柳河川，不慎，左腿被毒枪所伤，回营后，口渴要茶，随后毒发身亡。常瑞凤悲痛欲绝，向朱元璋请报父仇。钦命朱亮祖为帅，瑞凤与李文忠之子玉麟为先锋，大败伯颜图，元顺帝逃走。

此为徽剧的大武戏，均唱曲牌。第一场：正月初一朝贺，明太祖朱元璋升殿，出李三长、刘伯温等四文官和徐达、李文忠、胡大海、常遇春、朱亮祖、郭英、汤和、沐英等八武将。常遇

春老紫脸，戴苍满。徐达的穿戴与他人不同，里边穿红蟒，外披黄大靠，以示奉旨出兵。元将伯颜图带领大队人马对阵，其中有“四打一”，“八股挡”等大开打。“四打一”为头挡小刀，二挡打棍，三挡走排头，四挡推风门。“八股挡”有：一根藤、抄手、九托包、推风门、四把叉，最后翻提炉毛，接叉收挡。其中除穿插各种扑跌、筋斗，还有常遇春与伯颜图的对刀、对枪、对鞭、对锏等开打，演出相当火爆炽烈。这是体现徽班武戏阵容的常演剧目。南通里河班中，咸、同年间的小福寿班、光绪年间的朱大姑娘班、全福班，演出此剧武打出色。民国初年的联胜班、常胜班演出此剧也颇具特色。

李慧娘　京剧。宋平章贾似道游西湖，侍妾李慧娘失口赞美裴生。贾杀慧娘，又诱裴入府，拟杀之。慧娘魂魄夜访裴生，救之出险，并闹府惩贾。

胡芝风扮演李慧娘，根据人物性格的发展，对传统以花旦应行的表演规范，作了突破和丰富。《抢女》折中，李慧娘一角的基调为花旦，《游湖·杀姬》则为青衣兼花旦。《访裴、救裴》为花旦兼青衣，《见判、追杀、闹府》则为花旦而兼刀马旦、武旦。

《杀姬》中，李慧娘忐忑不安地跨入“半闲堂”，情知不祥，她双肩大幅度上下起伏，水袖双双下垂，剧烈抖动。这一身段取自《翠屏山》中潘巧云一角（花旦）的表演。《访裴》中，裴生向李表露爱慕之意，李惊喜、羞涩，此处用慢翻身接一个“小趱子”，然后以扇遮面。这“小趱子”系由花旦“小蹦子”变化而来，在双脚蹦起的原型上，又增加了左脚后勾、右脚落地，神情间糅进了青衣韵味，求其灵巧和凝重。

在李慧娘鬼魂形象的处理中，多处吸收了非戏曲舞蹈的姿式，臂膀间不强调其圆，而适当放开，常呈长弧形，取得轻盈、飘逸的效果，有助于抒发她奔放的情感，产生气质高洁，心胸坦荡的美感。《见判》中李慧娘向判官倾诉愤怨，誓救裴生时，有一踢腿身段，改变了传统勾脚面、踢向鼻尖的程式，而处理为绷脚面、踢向前方，使与身穿的纱料长腰包、长水袖和身披的白绸等非传统规范的服饰相一致，并构成激越飞扬的意象，在优美的形象上增添了强烈的色彩，以抒发其不畏险阻，搭救裴生的激情。

《访裴》中，李慧娘正要帮裴生逃出贾府，忽闻报晓鸡啼，她猛省自己已非人身，即将到来的幸福，瞬息即逝，为表现这些悲痛怨愤的心情，借鉴了电影《小街》中女主角于“文化大革命”期间，被逼乔妆男孩，而痛苦地撕扯用来束胸布条的动作，处理为：随着“我好恨哪！”一句台词，两手绞绕手绢，接着又使劲扯开，强化了人物行为，并不失戏曲本色。《救裴》中，裴生得知李慧娘已为贾似道所杀，以致痛心疾首而晕倒，李慧娘见状大恸，并将抽泣、喘息、拭泪等一系列外部动作，藉配乐旋律，赋以节奏韵律，构成新的戏曲身段组合。《追杀》中，于李慧娘保护裴生，驱逐刺客时，设计了“串跪转”身段。此身段来源于苏联“红军舞”，原表现一个女游击队员跪蹲在战壕里，用机枪向包围四面的敌人作圆周扫射状。本剧中采用这个动作，改成跪蹲而沿直线疾转，并将其节奏规范在京剧锣鼓之中，以强化表现其救裴情切，心急如焚的情绪。

本剧为胡芝风的成名作。

倩女离魂　京剧剧目。据同名元杂剧改编。全剧六场，主要场子为《定情》、《追舟》、《惊异》。

《定情》：夜深人静的张府花园。张倩娘（花旦）与王宙（小生），分别自上、下场门上，各在一边，同歌〔四平调〕，唱词亦同为"春色恼人难入寝……"两人的动作亦同，左右相应。

王宙取出母亲写给舅父的求婚信，（倩娘与王宙是表兄妹）请倩娘代为传递，倩娘羞于接取，奔下亭子，躲进花丛；欣喜的王宙，书信捧在手中，却视而不见，竟手忙脚乱地"寻找"书信，倩娘抛却腼腆地上前提醒。

倩娘的父亲拒绝外甥求婚，将女儿另配高门。王宙闻讯，悲愤离去。倩娘得知，伤心过度，以致昏厥。这场戏处理成哑剧为宜。

《追舟》：表演上分三个段落。第一段。王宙上场，痛心失望地唱〔二簧摇板〕，暮雨中撑伞行至江边。丑脚饰演的船家操舟上场，王宙登舟，在〔合头〕的锣鼓中船家摇船，王宙撑伞，二人共做风雨中行舟身段；王宙唱昆腔，船家加速摇船下。第二段。夜雨中，倩娘魂魄内唱〔二簧倒板〕，上，接唱成套二簧，倾诉甘愿魂梦相随王宙的心志，跌扑，下。第三段。风雨骤、夜深沉，王宙所乘小船傍依岸边。倩娘上，作滑步、坐子等身段，滑落堤下，惊呼。王宙出船、登岸，循声觅人，滑步、吊毛。二人相遇，悲喜交集，王宙扶倩娘登舟，船家于熟睡中醒来，见状惊愕。风雨止，王宙帮船家摇橹，三人做顺流行船身段下场。

《翕合》：与王宙同来的倩娘魂魄与昏睡床榻之上的倩娘合而为一。心神归舍的倩娘，以明快的〔南梆子〕，抒发了如意成双的喜悦。众丫鬟执红灯，簇拥王宙、倩娘，翩翩起舞。在"任你说父母之命，怎禁得倩女离魂"的赞歌声中落幕。

本剧于 1957 年由江苏省京剧团沈小梅（饰倩娘）、杨小卿（饰王宙）首演。

虹桥赠珠　京剧剧目。据传统京剧《泗州城》改编。玉帝因水母追求人间幸福，触犯天条，遂遣二郎神杨戬引天兵捉拿。水母则因护身宝珠已作定情物赠白永，几乎败北。白永冒死送珠，水母转败为胜，二人终成美眷。

这是一出武戏。饰水母娘娘的武旦演员，在这开始的两场文戏里，须以介于青衣、花旦之间的花衫行当应功，其形象优美，于妩媚中见端庄，且具仙灵之气。

第三场：水母迎战众神将。哪吒一上阵便"打碰头"（照面便打），"快枪"扎、挑，水母首战败北，"倒扎虎"潜入水中，以图走脱，却与护法神伽蓝遭遇。一番暴风骤雨般的"棍对枪"，水母已是力不能支，连续三个"小翻蛮子"，力争摆脱这只拦路虎，伽蓝紧追不舍。水卒上，拱卫水母亮相，护水母下。紧接着，水母又遭到二郎神杨戬的拦截，打"枪对刀"。水母因身无宝珠而心烦意乱，又不知白永的安危，欲夺路而去。哪吒、伽蓝又上，三神将齐打"刺肚"（以兵器攻击对方腹部的程式），水母拨开对方的兵器，用枪向对方心窝刺去，对方以兵器招架，打"腰封"（防范动作的程式）。水母且战且退，在"漫头过合"中，水母被逼上岸（登

上四张桌子)。此刻,水母拼死一搏,从四张桌子上“平吊”翻下,突出重围,回归水府。

第四场:水母回到水府,立即排兵布阵。机械舞蹈的水卒,在〔二犯江儿水〕的曲牌烘托下,排成阵势。这场戏的武打之核心部分,是水母的“打出手”,这是一场群战。出手是在“群挡子”中进行的,最具表现力的挡子,其中穿插了“窜毛”、“翻连环”、“踺子小翻”、“云里翻”,以及哪吒的“坐肩滚背”等表演。在舞台中心交叉窜跃,是为“窜十二毛”。“小翻”表示从水中打到岸上,“云里翻”则表示又从陆地打到天空。

这时,水母已经宝珠在手,又知恋人安然无恙,因而毫无后顾之忧。对方持枪神将从二人逐渐增至八人,“斜一字”、“五梅花”等各种画面不时出现。其中表现双方打得难解难分的“虎跳踢枪”、“乌龙绞柱踢枪”,都是高难技巧。难度更大的是“丹凤嬉群龙”,即八下手(神将),在轮转不停地变换舞台部位中,连续不断地抛、扔各自的枪。在水母轮番不停地挑、踢八杆枪的过程中,始终有四杆枪凌空飞舞。身着红衣的水母,从横、竖、高、低之不同角度,挑、踢、跳跃接连不断地扔、掏手中兵器(是为“云掏”)。

本剧由江苏省京剧团首演于 1957 年江苏省第一届戏曲观摩大会,周云霞饰水母,周云亮饰哪吒。并于 1959 年演出于维也纳世界青年与学生和平联欢节上。剧中“丹凤嬉群龙”,“云掏”等出手技巧,和“坐肩滚背”翻跌动作,系由以上二人所创造。

绝燕岭　京剧传统剧目。属靠把老生戏,武功、做工兼重。隋末,年已八旬的老将定燕平,奉旨率兵攻打瓦岗寨。定虽年迈却骁勇无比,善使双枪,秦琼等瓦岗英雄皆非对手。后来罗成出阵败之,定愤而自杀。

定燕平大靠带靠旗、扎巾、翎子、狐尾、白满、厚底。表演中要求双枪不能前搅髯口、后缠狐尾,也不搅乱翎子和下甲。髯口、翎子、靠旗必须与双枪相呼应。

定燕平迎战秦琼等三十六将的车轮战,由系列档子组成。即瓦岗众将依次上阵,打对枪、大刀枪、小快枪、棍儿枪、鞭对枪、锏对枪等。在瓦岗众将轮战定燕平,定双枪破各种兵器的战斗过程中,依次出现二打一、四打一的双枪攒之群战场面,表现定燕平之十八般兵器件件精通和沉着对敌、从容不迫的大将风度。本剧前半的车轮战,以瓦岗众将尽皆败北告终。这时定燕平作耍下场的表演:两望门,表现胜利时不失警觉,兼有“谁还敢来应战”的意味。接着,双枪左右踢球、缠身,跨双枪、踩泥接单腿慢转身,面向观众左拳齐额,转背向观众,右手背双枪十字,再转向观众,亮相,下场。

其后,战败瓦岗众将的定燕平,突遭罗成的袭击。罗成是定之义子,其枪法正是当年定燕平所授。罗成大义灭亲,定燕平败退到绝燕岭下,忌讳“绝燕”二字,以为身逢绝地,手中的双枪抖动,翎子、靠旗、髯口齐颤动。接着,翎子冲天直立,靠旗、髯口纹丝不动,凝视的眼神与抖动的双枪也成对比,然后举枪自刺身亡。

京剧前辈张桂轩擅演定燕平。为徽剧文武老生景文星所亲授,本世纪初在上海,又得到王鸿寿的指点。但定燕平于战败秦琼等三十六将之后的耍下场,是张桂轩所自创。

十人桥　现代京剧剧目。徐州市京剧团根据淮海战役第一阶段，人民解放军某部奉命阻截由新安镇西撤徐州的国民党六十三军这一真实事迹创作。尖刀连八班班长马志宏，率领全班来到埝头镇附近河边，桥被国民党军队炸毁，在天寒地冻的情况下，为了不影响大部队过河追击敌人，马班长带领战士当桥墩，架浮桥让大部队通过，完成了阻截任务，保证了淮海战役的胜利。

"序幕"开始，乐队高奏《淮海战役组歌》"追上去，追上去……"纱幕内，一排解放军战士士气高昂，阔步前进。一排挑担子的支前民工走着欢快的舞步前进。一组热情欢送的老百姓热泪盈眶。军号锣鼓声中，一拉车青年民工，一排"小翻"，三个"虎跳"、"前扑"上场，回头引出一推车老汉上场亮相。接着以推、拉车动作急速前进。整个场面表现出军民齐心，大军南下的雄伟气势。切光后纱幕上出现古元的木刻名作"十人桥"。这场戏主要运用传统戏"马童"的表演程式变化而成。

幕开后，马班长右手携着门板，侧身卧倒，匍匐前进，敌人的火力压得抬不起头，他掏出手榴弹，炸掉了对岸的火力点，回头召唤战士上，自己一个"窜毛"跃入水中。九个战士接连出场，他们手拿着各种架桥器材，以不同的筋斗翻上："虎跳前扑"落下时变卧倒，"小翻抢背"折回来变卧倒，"小翻踹腿"、"乌龙绞柱"变卧倒，"小翻扣反前扑"变卧倒，然后匍匐前进，挺起，"窜毛"，跃入水中。这段表演显示战士迎着枪林弹雨，克服种种困难，奋勇拼搏的气概。民兵队长水莲，率几个民兵上来送器材。梯子、门板、绳子不断被敌人炮火炸飞。部队等着过河，时间越来越紧急，马班长毅然决定用仅有的门板当桥面，号召战士解下绑腿，接上腰带，用身体当桥墩，让大部队从肩上通过。这时周大娘手端酒碗，乐队〔串锤〕起唱大段激昂慷慨的〔流水板〕。唱毕，战士一饮而尽，急速分成两队。五人分别以"蛮子"、"踺子"、"前扑"、"云里翻"动作从高处跃入水中；另五人"窜毛"下水，灯光转暗，舞台变成了河流，十战士在水中舞蹈。〔四击头〕中战士分成两排，"劈岔"亮相，一手握拳挺肩，表示扛着浮桥。司号员吹响军号，红旗前导，大部队从两排战士中间以各种翻跃动作过场。十战士用"岔"起落配合，表示浮桥上下摆动。突然一个战士掉下河去，马班长游水去救，与水搏斗，二人同时一个翻"倒扑虎"，一个翻"窜毛"形成"合子"，然后扶战士上桥。团长上桥，表扬战士。枪声大作，红旗前导，天幕一片红光，幕闭。

舞 台 美 术

本省戏曲舞台美术随着本省戏曲的形成与发展而不断丰富与完善。战国时代，歌舞化妆用脂泽粉黛，舞姬画眉涂粉，长裙飘逸，华美轻盈。汉代，百戏的化妆已采用面具与假形，装扮神仙和动物。伎人或纹身，如弄蛇的水人；或裸露肌肤，如力士；或藏身于鱼龙等戏具之中操作表演。隋代，韩师古《隋遗录》云："殿脚女争效为长娥眉"。隋末唐初，常州弘业寺沙门法宣《和赵王观妓》诗曰："城中画广黛"，歌舞粉白黛黑的涂面化妆甚为流行。假发在东晋已经出现，流行于南北朝，唐代更为盛行。唐代舞姬的高髻不仅内衬假发，而且外插珠翠花钿等饰物。扬州盛唐时期的女舞俑，丰满俊秀，面部涂粉，唇部涂朱，金衣翠裙，披巾飘荡。另有"坐部伎"乐俑，面皆施粉，其中一俑双髻，面部施"花子"。据毛先舒《南唐拾遗》所载："江南晚祀，建阳进茶油花子，大小形制各别。宫嫔镂金于面，皆淡妆，以此花饼施额上，时号'北苑妆'。"唐代的淮甸，即扬州一带，为市民娱乐的家庭班社产生以后，其中"善弄陆参军，歌声彻云"的女艺人刘采春，"新妆巧样画双娥，幔裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏皱文靴。"（唐范摅《云溪友议·艳阳词》）当时的职业艺人对扮相已在不断地创新。五代，南唐君主李昪的墓葬伶人俑戴幞头状帽，帽后两侧有展脚伸出。"脸上都涂着很厚的白粉，白粉上还有红粉的痕迹"。（南京博物院《南唐二陵》）墓葬女舞俑高髻淡妆，窄袖长裙，胸前有红"抹胸"，另有云肩与华袂以及披巾装饰。在化妆、服装日臻完美的同时，专用的戏具也相应得以发展。齐梁间的"散乐"，即鱼龙百戏，其中舞轮伎、长跷伎、吞剑伎等，伎人均持特殊构造之物表演。五代，"李后主宫嫔窅娘，纤丽善舞。后主作金莲，高六尺，饰以宝物，细带缨络，莲中作品色瑞莲。令窅娘以帛绕脚，令纤小屈上，作新月状，素袜舞莲花中，回旋有凌云之志。"（《南唐拾遗记》）歌舞百戏发展至唐代，已是极度繁荣。化妆、服装、道具等经过长期的发展，也已具备了相当的规模，这为后世的戏曲舞台美术的形成奠定了基础。

元末明初，昆山腔兴起。明隆庆年间上演《浣纱记》，此后的二百多年中，昆剧的发展进入极盛的时期。昆剧的化妆、服装、砌末、装置等集宋元南戏与元明杂剧之大成，创立了完整、细致、严谨的穿戴规制，对戏曲舞台美术的发展，起着承前启后的作用。

昆剧名作如林，剧本对于人物装扮和砌末陈设常有严格规定。李渔有《蜃中楼》第五折《结蜃》中，注明"预结构精工奇巧蜃楼一座，暗置戏房，勿使场上人见。俟场上唱曲放烟时，

忽然抬出。全以神速为主，使观者惊奇羡巧，莫知何来。斯有当于蜃楼之义，演者万勿草草。”孔尚任在《桃花扇》剧本提示中专列《砌末表》，如“选优”一场，“场上正中悬一匾，书‘薰风殿’，两旁悬联，书‘万事无如杯在手，百年几见月当头’。款书‘东阁大学士臣王铎奉敕书’。”又如令剧中人马士英勾大面脸谱登场，“丑腔恶态，演出真《鸣凤》”（《桃花扇·骂筵》）。昆剧家班的主人多为富商巨贾，达官贵人，其优厚的经济条件为舞台美术的丰富和提高，提供了物质基础。明代，南京阮大铖家优演戏，戏场设于广厦，外垂重幕，内燃蜡炬，日夜搬演传奇。其所演“《十错认》之龙灯、之紫姑，《摩尼珠》之走解、之猴戏，《燕子笺》之飞燕、之舞象、之波斯进宝，纸扎装束，无不尽情刻画，故其出色之愈甚。”（张岱《陶庵梦忆》）据《扬州画舫录》所载：“老徐班全本《琵琶记》请郎花烛，则用红全堂，风木余恨则用白全堂，备极其盛。他如大张班，《长生殿》用黄全堂，小程班《三国志》用绿虫全堂。”昆剧在“江湖十二脚色”体制形成之后，在化妆上由于丑、净脚色分化，形成大面、二面、三面这三个行当。大面又有红面、黑面、白面之分，通常有“七红、八黑，三和尚”之称。昆剧由此发展了以大面为主体的各种样式的脸谱艺术。昆剧的髯口亦随着人物类型的发展而不断增加新的式样。以清乾隆时期《扬州画舫录》所记髯口七种，发展至清末昆剧全福班已有十七种。不仅正面人物的髯口有所变化，而且创造了“落腮”、“白吊”等髯口式样，使反面人物的造型种类更加丰富。昆剧的服装、冠帽一方面沿袭和改进北杂剧和南戏的服饰规制，另一方面又创造出诸如“天平冠”、“堂皇”、“五色蟒”等新颖的冠服式样，更加细致地区分人物的身份、性格特征。自明万历年间起，“海内驰名”的“顾绣”技巧逐渐为苏州、扬州等地的戏装作坊手工业艺人广泛吸收，因而昆剧服装不仅种类繁多，而且制作精美，工艺价值很高。《扬州画舫录》记载的“江湖行头”，种类已达数百种之多，而“迎銮接驾”的“内班行头”式样更加丰富，且耗资往往高达数十万银两。如泰兴季氏家班，“一妓之饰，千金具焉。”（钮琇《觚賸·续编》）。昆剧艺人遵循“宁穿破，不穿错”的穿戴原则，同时对自备的戏衣加以变化、发展，而且在扎扮上还注意对演员形体的塑造。清康熙年间，吴郡“村优净色”陈明智，其人“形眇小”，然扮演《千金记》项王时，为改变体型，“出一帛抱肚，中实以絮，束于腹，已大数围矣；出自靴，下厚二寸余，履之，躯渐高；援笔揽镜，蘸粉墨为黑面，面转大。”（清史承谦《菊庄新话》）陈明智在舞台上发明的胖袄与高底靴广为流传，至嘉庆年间，扮演官场的生、净等脚色，穿高底靴已很普遍。花雅争胜使昆剧渐衰。此时，据钱泳《履园丛话》记载，人们视昆剧为“老戏，以乱弹、滩王（簧）、小调为新腔”。新生诸腔，因其改革，加之“多置行头，再添面具，方称新奇，而观者益众”。其舞台美术在吸收昆剧的基础上获得进一步的发展。

清中叶，徽剧在扬州一带盛行之后，化妆、服装、砌末以及衣箱建制等方面深受昆曲影响，但又有独创性。其中，尤以布景彩头和特技效果见长。徽剧脸谱种类繁多，色彩浓重，造型夸张，性格鲜明。装扮神仙鬼怪，使用面具。砌末常扎制青狮、白象等彩头，并与灯彩相结合来渲染气氛。一些恐怖场面，还出现剪人、油锅等特技装置。此外还常用“带彩”特

技，表演剧中人因受伤而当场“冒血”的情形。刀枪把子常用铁制品。自清咸丰以后，徽剧向京剧演变，京剧的舞台美术又对徽剧产生影响。

本省地方戏曲的舞台美术主要是在学习徽剧、京剧的基础上，逐渐形成和发展的。锡剧、扬剧、淮剧、淮海戏，柳琴戏等剧种在初期的对子戏、三小戏阶段，常借用民间彩衣绣裙、礼帽长衫之类生活服装演出。官衣则借用寺庙神衣，或染布加绘图案制作。化妆以白粉、胭脂涂面，用黑烟灰画眉、眼。演员手中常用折扇、芭蕉扇、手帕、烟袋等物。道具以生活用具代替。当场上演员不够时，就以道具代替人物。如淮剧《二堂放子》中，将两只长凳竖起，披上服装，代表秋儿和沉香，由“场面”代替人物进行对话。由于这些剧种初期行头十分简陋，故有“六人大班一顶盔”，“衣箱代烧饭，连锅挑一担”等说法。民国年间，本省各地方戏曲剧种进入城市演出以后，剧目发展，脚色行当增加，剧场条件改善，因而在化妆、服装、灯光、布景等方面也相应配套。淮剧在形成“九莲十三英”传统剧目之后，采用徽剧、京剧的化妆与服装，注重头面装饰，从而改变了戴勒插花等原始形式。苏剧在清代尚处于坐唱阶段，演员穿清朝便服坐唱。民国年间，在前、后滩合流之后，舞台美术承袭昆剧，并受京剧的影响，化妆、服装等有所发展。

自二十年代起，本省地方戏曲的舞台美术一方面有了较大的发展，并且涌现一批布景师和舞台技术人员；另一方面，各剧种在脸谱、服装等方面虽然有些不同，但舞台美术整体状况，由于照搬京剧，因而相互之间差别甚微。地方戏曲舞台美术“京化”的倾向，在此后的很长时期内未获解决。三十年代，上海京剧舞台机关布景风行之后，本省一些主要城市的戏曲舞台闻风而动。各剧种为了票房价值，在演出剧目中也竞相效法，有的更脱离剧情而滥用机关布景。机关布景的广泛采用，对本省的舞台美术在布景绘制、特技效果、灯光变幻等方面的发展，起了一定的推动作用。

童子戏作为傩戏的分支，流行于连云港至南通一带的广大农村。艺人以身怀“敲、念、翻、跳、写、画、戳、剪”八艺为最佳，故祭祀活动的坛场的陈设，即各路神仙画像和榜文以及扎、染、剪、刻的彩旗、纸幡等物，均由童子制作和布置。内坛童子重“巫书”的说唱，服装接近生活，穿黑、蓝等深色长袍，戴礼帽。或用黄元纸折叠成似幞头的三尖功曹帽。穿布鞋，或裹包脚布，穿草鞋。外坛童子重武功表演，头包黑巾，扎黑带，用五色纸摺成扇状插入带内。赤膊，穿彩裤，彩裤多为红、黑二色。各地童子的装扮略有变化。童子戏的一些剧目使用面具和脸谱，如《下河东》中欧阳方戴鬼脸等。少量道具仍有早期的特点，如《洪山捉妖》中的童子刀，形状与舞法都不同一般。又如《魏九郎借马》演员身上仍扎马形表演等等。有些童子戏的演出尚保留较多的原始面貌。如《坐堂审替》中，包公戴幞头状黄元纸帽。戴面具，白底勾蝴蝶状粗线条。穿蓝布长袍，腰间挂草圈，穿芦花草鞋。王朝、马汉穿白上衣，黄元纸做坎肩，扎红腰带。被审替身是纸人，由童子拿着上场，类似提线木偶的方式进行演唱。童子戏由于剧种未能发展，舞台美术因而长期停滞在较原始的状态。

四十年代初，盐阜地区和淮海地区以及茅山等抗日民主根据地，戏曲演出活动频繁。当时演出《打渔杀家》一类传统戏，服装、道具主要来自民间戏曲班社。新编剧目演出，如《照减不误》、《难女回乡记》等，服装、道具除少数制作外，大部分是向群众借用。条件较好的剧团亦使用少量简单的布景。1944 年，淮南通俗文化出版社出版三幕地方戏《生产互助》扬剧，其中有舞台设计图三幅，现为淮阴市文化局收藏。

中华人民共和国建立后，各地方戏曲剧种在成立专业剧团时，基本上都配备舞台美术



第一幕(一、二场用)　　第二幕　　第三幕

人员，添置设备，并采用多种途径进行业务人员的培训。自五十年代中期起，本省的舞台美术进入蓬勃发展时期。一批多年从事舞台美术工作的专家，如陈润康、胡志永、周化虹、钱柏森、袁文兵、莫愁等人，在剧团以收徒方式，培养了一批业务骨干。与此同时，国家又向剧团分配舞台美术专业的大专院校毕业生。此外，不少美术干部从文工团等部门转入剧团。这三方面的人才组成了本省舞台美术队伍，产生了扬剧《百岁挂帅》、锡剧《红楼梦》等一批较高水平的舞台美术设计作品。其中锡剧《走上新路》，在 1954 年华东区戏曲观摹演出大会上，获舞台美术奖。1956 年，江苏省苏昆剧团成立后，重新组建了舞台美术队伍，在演出中恢复了昆剧的穿戴规制。复苏后的昆剧深受京剧的影响，传统的特点有所变化，如昆剧的“插花”、“银泡”头面为京剧的水钻头面代替，旦脚结角头消失，旦脚的长水袖取代短袖，脸谱的勾绘京剧化等等。1959 年，昆剧《活捉罗根元》对传统的一桌二椅的运用和人物装扮的改革作了有益的尝试。六十年代初，原“全福班”的“传”字辈名净沈传锟回忆绘制昆剧脸谱七十余幅。昆弋武班“鸿福班”老艺人汪双全绘昆弋脸谱数十幅。1963 年，苏州市戏曲研究室发表《昆曲穿戴》，记载了苏州“全福班”、“昆剧传习所”四百四十折常演剧目的穿戴，这些脸谱和穿戴成为建国后研究昆剧舞台美术的重要资料。越剧从五十年代中期开始对人物造型和布景进行改革。锡剧、扬剧、淮剧等也随之对化妆、服装、布景等进行革新。其中生、旦脚由京剧浓重的黑、白、红色彩转变为雅致清秀的淡妆。服装式样和线条更加优美、流畅。布景也出现多姿多彩的局面。“文化大革命”期间，传统戏曲的服装、道具焚烧殆尽。舞台美术事业受到催残。“文化大革命”之后，本省戏曲舞台出现生机。1980 年，江苏舞台美术学会成立。次年，舞台美术学会组织本省和京、沪的舞台美术专家就舞台美术的现状、发展和革新等课题进行学术讨论。一股舞台美术革新的浪潮从全国涌到本省。同年，

于南京市朝天宫举办江苏省首届舞台美术展览会。1982年，全国舞台美术展览会在北京举行，本省展品戏曲部分有锡剧《嫦娥奔月》，昆剧《鉴湖女侠》，越剧《孔雀东南飞》、《则天外传、》京剧《琵琶泪》，苏剧《月是故乡明》，扬剧《朱洪武与马娘娘》，滑稽戏《我肯嫁给他》等舞台设计和脸谱、人物造型以及道具共十五件作品。至此，本省的戏曲舞台美术经过多年的积累和发展，终于改变了长期以来单一的风格样式，开始形成多样化的艺术格局。

俊扮　净、丑以外的化妆，皆称为俊扮，又称“素面”或“洁面”。侧重表现人物的皮肤白净，面貌端正俊秀。

俊扮只用红、白、黑三种色彩。早期生、旦化妆部较清淡，使用花粉、胭脂，近人已改用油彩，且用色稍加浓重，改变了下唇一点红的“樱桃小口”的旧画法，讲究涂黑眼圈，旦脚化妆更加美化。

昆剧俊扮视剧中人物的年龄、性别、身份、处境不同而素艳有别。传统视面白腮红为艳妆，为富贵气。特别是扮演角色，脂粉气不能过重。所以小生只用少许干粉匀面，眼膛及眉心（印堂）略染干胭脂，扮演穷生则完全不用脂粉。老生或武生只在扮演富贵人物时用胭脂揉擦眉心眼膛，但比小生要淡得多。旦脚只在表现少女时用重脂粉，中年妇女则较淡。表现苦难中的妇女则不施脂粉，称“清水脸”。昆剧对脂粉的使用，比较严格，甚至对同一本戏中的同一人物，因在不同场次中心情处境不同，也要求有不同的处理。《审音鉴古录》对《西厢记·长亭》崔莺莺的妆扮，特别注明“不可艳妆，以重情关目”。对《红梨记·亭会》中的谢素秋，则要求“欢容艳妆”。

俊扮除用色深浅外，对眼、眉、口只作一般常规处理。不画阴影，绝少画纹理。面部造型用扎网巾，贴片子等办法解决。

俊扮眼圈画法，只在齐眼睫毛处画一黑线，用色彩浓淡区分人物的年龄，如青年用黑色，中年略淡，老年更淡或不画。常用吊眼睛的办法改变眼睛的形状，即在扎网巾时，用网巾带子将两眼角向上微微吊起，拉大。眉毛也视年龄的大小分别选用黑、灰、白三色。

生脚一般要在眉心处涂上红色。生脚的文武之别，主要是涂红的形状不同。一种是条状，即从两眉头部各向上引出一条红线，相交成“人”字；一种是弧状，即在两眉头间画一向上拱起的圆弧。条状表现武生、雉尾小生的英俊；弧状表现扇子小生的欢悦。其他生脚，则淡淡抹红即可。在表现人物极度痛苦、疲劳、衰弱时，眉心画灰黑色。更甚者，即将眼圈加浓，并于鼻窝和嘴角各加上黑点。在表现极度激奋时，采用额部上油手法，以示人物汗流状态。

俊扮还有一种样式，为了表现人物某种特殊的身份、性格，在生、旦脚的面部加绘花纹，隐喻某种意念。淮剧传统剧目“七世不团圆”之一的《梁山伯与祝英台》，其生脚鼻尖上画瓜子形白点，称为“一滴油”。意为梁山伯被痴迷星所点化，故不识祝英台的女扮男装。

脸谱　又称“花面”，与生、旦的“洁面”化妆相对而言。是戏曲的性格化妆面部图案

的谱式。一般用于净、丑脚色所扮演的各种人物，生、旦脚色极少采用。

昆剧有文班、武班之分。晚清时，武班昆弋兼演，勾脸角色颇多，且图案较复杂，用色也较多。它的脸谱武戏部分明显保留着弋腔特点。武班所演文戏部分的脸谱则与文班相同，且此类角色向由文班演员搭班扮演；而昆剧文班的脸谱则较为简单，还多少保留着明代谱式的遗风，只是清代薙发，使演员涂面时可延伸至额部顶端，比起明代宽而短的脸谱形状，显得威武有神。

昆剧文班脸谱分净、丑两大类。随着剧目的不断丰富和表演艺术的日臻完善，又逐渐演化成大面（净）、二面（副）、小面（丑）三个行当的脸谱。尤以大面脸谱为重，构成了昆剧脸谱的主体。大面中又分红净、黑净、白净三类，而以红、黑两色为主，故有“七红，八黑，三和尚”之称。

“七红”包括关羽（《单刀会・训子、刀会》）、赵匡胤（《风云会・送京、访普》）、屠岸贾（《八义记・闹朝、扑犬》）、炳灵公（《一种情・冥勘》）、老回回（《唐三藏・回回》）、火判官（《九莲灯・火判》，见附图）、昆仑奴（《双红记・击犬、盗绡》，见附图）。这七个人物虽都是红脸，但勾法不一，在色彩上亦有红紫色（如关羽）、红朱色（如赵匡胤、老回回）、土红色（如炳灵公）之别。

关羽脸谱有三种，一是关羽原始脸谱，仍保留明代昆剧脸谱图式，眉眼间有白纹，与现今京剧脸谱相异。其他二种仅是年龄上的细小差别。较年老的脸上稍多了些皱纹，更年老的一种眉毛改用灰色，但威武依然。

“八黑”包括张飞（《西川图・三闯》、《草庐记・花荡》）、项羽（《千金记・鸿门、撇斗》）、钟馗（《天下乐・嫁妹》）、尉迟恭（《慈悲愿・北饯》、《不服老・北诈》）、阎罗天子（《人兽关・恶梦》）、金兀术（《如是观・草地、翠楼》）、胡判官（《牡丹亭・花判》）、铁勒奴（《宵光剑・闹庄、救青》）。

张飞脸谱亦有三种：一是原始脸谱，绘法比较简单，眉上只有三条黑纹；另二种也属年龄上的细微差别，年轻的纹理较直，较年老的纹理弯曲。传说张飞是豹头环眼，又称“梅花豹头”，故额上的皱纹须绘成梅花状。

钟馗属“判官面”，应勾成红额、鬼鼻（见附图）。钟馗与胡判官均属“神”，故脸勾金；金兀术则不然，勾金主要表示是番邦人。

“阎罗天子”根据传说能日断阳、夜断阴，故在额上绘半个月亮，以象征其能理阴阳两界之事。

铁勒奴为紫脸（见附图），胡判官为绿脸，而在脸谱中紫、绿均归黑净行，故亦被列入“八黑”之中。

“三和尚”包括杨五郎（《昊天塔・五台》）、惠明（《西厢记・惠明》）、达摩（《祝发记・渡江》）。杨五郎、惠明额上均勾舍利珠；达摩乃十八罗汉之一，属“神”，故额上亦加画半个月亮。惠明非神，但脸上亦勾金，较特殊。这主要显示其性格爽朗、勇猛过人。

白净，俗称白面，其代表性角色有吴王（《浣纱记》）、董卓（《连环记》）、严嵩（《鸣凤记》，

见附图)、秦桧(《如是观》)、万俟卨(《荆钗记》)、假李逵(时剧《磨斧》)等,其脸谱特征以涂白色为主。其中假李逵脸谱较特殊,虽画的是黑脸,但归白净行。据说假李逵脸谱原先亦以白色为主,仅在白底上勾稍许黑色纹理,后来,黑色愈画愈多,发展成现今的谱式,但昆班艺人仍按惯例,将它列入白净。另有被称之为"邋遢白面"者,如罗和(《一文钱·罗梦》)、扬州阿二(《绣襦记·教歌》)等脸谱,均满脸涂白,略带灰,以示肮脏之意,故有此行当称谓。

二面,又称副,其代表性角色有:曹操(《连环记》)、伯嚭(《浣纱记》)、贾志文(《鲛绡记·写状》)、张文远(《水浒记·借茶、活捉》)、法聪(《西厢记·游殿》)、姜诗(《跃鲤记·芦林》)、刘二(时剧《借靴》)等。副脚的脸谱,勾白鼻子,面积较大,两旁可过眼梢,仅两腮帮不勾白粉,次于"白面",故称之为"二面"。

小面,又称小花脸或丑。所扮演的角色,大多是地位低下的小人物。如武大郎(《义侠记》)、张母(《金锁记》)、探子(《连环记》)、时迁(《雁翎甲·盗甲》)、本无(《孽海记·下山》,见附图)以及《东窗事犯》的疯僧、《寻亲记》的茶博士(见附图),《渔家乐》的万家春、《十五贯》的娄阿鼠等。丑脚脸谱白鼻子则勾得更小,两旁至多不超过半目(武丑不同,白粉亦可勾过眼梢,如:时迁),故称之为"小面"。

昆班中的丑旦,可分净、副、丑三行扮演。其化妆亦用脸谱,且有画白鼻子的惯例。

副、丑的脸谱不像净脚那样富有图案性、比较简单。某些勾法亦随演员手出,有的角色并无定谱。

徽剧多演昆弋声腔的剧目,脸谱基本上沿袭昆弋的大面,二面与三面的勾画方法,同时又加进了艺人的创造,此后又接受京剧脸谱的影响。关羽涂红脸,丹凤眼卧蚕眉,眼圈加白,尾纹延长,与梅氏缀玉轩藏明代脸谱的关羽比较接近。旦脚开脸亦有特色,钟无盐:勾脸,额中画一金线,勾黑边。口装虎牙,早先有耍牙,后用画牙取代。杨七娘:半俊扮半开脸,自面部中线起,左为旦洁面,右为花面,蓝底色。

淮剧受徽剧、京剧影响,在脸谱中除搬用京、徽之外,有一些脸谱具有剧种的特色。如《樊梨花》中的杨凡,按演员的五官勾画一个人头,再利用两眼与眉骨的上部各画一个人头,寓意为"三头六臂"。《薛刚反唐》中薛刚的脸谱将传说用形象表现出来,在前额画一只白色手印,意为薛刚是樊梨花前未婚夫投胎而来,欲报杀身之仇,为樊梨花知晓,想一掌击死而被薛丁山阻拦未成,故留下手印。这类取意的脸谱包含着极浓厚的民间想象成份。《九更天》中"侯花嘴"脸谱用丑脚勾脸,即在左额上画一枝花,表现人物的诨号"花嘴"。此外,还有连台本戏时期扮演"店家"之类角色的"鸡屎脸",勾脸时鼻、眼紧皱,用白粉画几笔即成。三十年代锡剧《白蛇传》连台本戏白娘娘收青儿一场戏,青儿脸谱为半俊扮,半青脸,当青儿由蛇变人因道行不够只变了一半时,采用此脸谱。后经白娘娘作法,终使变全,成为俊扮少女。脸谱当场变,青儿用替身,由二人表演。江苏梆子因"黑红花脸"的生脚戏居多,脸谱以红、白、黑三色为主,勾画有一定特色。



严　嵩　　火判官　　铁勒奴

钟　馗　　鲁智深　　本　无

巨灵神　　昆仑奴　　茶博士

变脸　在剧中角色情绪突变时，演员突然改变其脸部化妆色彩、造型，习称“变脸”。昆剧表演中有此技法，如《金锁记・羊肚》一折，张驴儿母喝羊肚汤时，用鼻吹起事先藏于碗中之轻煤（锅底灰），使之扬起，粘于眉心，使脸变黑色，以示其中毒后脸色之变化。《水浒记・活捉》一折张文远被阎婆惜索死之际，随扑跌动作，用手将原脸部化妆揉乱，以示其当时之恐怖而变色。又昆剧法场戏，为表现角色惊吓，往往用蛋清滚上粉末成丸状，塞于鼻中，届时鼻部用力，使蛋清流出，以示涕下，被称为“玉筋双垂”。此法过于污秽，现已摒弃不用。

髯口　又称“口面”。剧中角色所戴假须之统称。用牦牛毛或人发制成。髯口的颜色主要有黑、白、苍（又称“花”、“灰”）三种，主要用以区分角色之年龄。如昆剧关羽在《连环记・三战》中戴黑五绺，而在《单刀会・训子》中则戴花五绺。个别性格和容颜怪异者，亦有戴红髯、蓝髯、黑白与黑红等双色髯；《白兔记・赛愿》马明王戴短红扎；《倒旗》中程咬金戴蓝髯；《水浒记・刘唐》中刘唐戴黑扎加红口二条；《九莲灯・闯界》中阴阳判官戴黑白满等。髯口的式样有多种。演员要根据其所演角色所应之行当，及其身份、性格、容貌等，使用不同式样之髯口。清乾隆间《扬州画舫录》载有髯口式样七种，清嘉庆间《穿戴提纲》载有十三种，清末昆剧全福班记有十七种。昆剧主要髯口有：

满髯，简称“满”。主要为生、净脚用。《浣纱记・寄子》中伍员戴白满，《牡丹亭・劝农》杜宝戴黑满，《鸣凤记・嵩寿》中严嵩戴花满。

短满，较短之满髯。生、净、副、丑均见使用。《鸣凤记・醉二》中阿二戴短黑满，《四声猿・打鼓骂曹》中曹操戴短满。

夹嘴髯，露口之满髯，使用时要在髯边插“飞髯”，有长、短两种。主要为净、副、丑脚使用。

三髯，简称“三”。生脚较多使用，副脚亦有使用。《满床笏・吟诗》中唐明皇戴黑三。

丑三髯，简称“丑三”。三髯之缩短变细。副、丑脚专用。《风云会・送京》中张广儿戴黑三丑。

一字髯，简称“一字”。极短之髯，形如一字，故名。主要为生、净脚用。《儿孙福・势僧》中老和尚戴白一字，《鸣凤记・嵩寿》罗文龙戴黑一字。

二字髯，简称“二字”。极短之夹嘴髯。主要为净脚用。《祝发记・渡江》中达摩老祖戴黑二字。另外，生、丑脚也有用二字髯的。如《千钟禄・八阳》中建文君戴黑二字。《开场・仙聚》中铁拐李戴黑二字。

卷络二字髯，又称“虬髯”。卷曲之二字髯。主要为净脚用。《昊天塔・五台会兄》中杨五郎戴黑卷络二字。

八字髯，简称“八字”。形如“八字”，故名。主要为丑脚用。《鸾钗记・遣义》中朱义戴黑八字。《雁翎甲・盗甲》中时迁戴反八字。

吊搭髯，八字髯下吊一撮短须。主要为副、丑脚用。《一捧雪·路遇》中汤勤戴黑吊搭。生脚有时也用吊搭，如《连环记·议剑》中吉利(末)戴黑吊搭。

四喜髯，八字髯加两腮之两撮胡须。净、副、丑均有使用。《花鼓》中王八戴黑四喜。

五绺髯，五绺长髯。关羽专用。又称“关公髯”。《单刀会·刀会》关羽戴花五绺。

六喜髯，又称“六腮”、“落腮”、“六三”等。四喜髯再加两撮两腮之胡须。一般为较下层之人物戴。如《水浒记·活捉》中末富、《铁冠图·别母》中土地等均戴六喜。

一撮髯，鼻部下一撮胡须。丑脚较多使用。《寻亲记·茶访》中茶博士原戴黑一撮，后改戴黑八字，现不大使用。

剪绺，又称“剪裁”。为满髯剪剩一绺。《琵琶记·拐儿》中大骗先戴黑满，后换黑剪绺，表示胡须剪去一片。《磨斧》中假李逵亦戴黑剪绺。

后来的徽、京剧及地方戏剧种的髯口多仿昆剧。建国后有些剧种的新编剧目追求写实，改挂髯口为贴胡须，无一定规制。

面具　又称“假面”、“脸子”。主要用于装扮鬼神及动物等，刻画世俗人物者，采用较少。清乾隆间之《扬州画舫录》一书所记“江湖行头”中已有加官脸、皂隶脸、杂鬼脸、牛头、马面、狮子等脸子。清嘉庆年间升平署之《穿戴提纲》中也有昆剧脸子记载。清末民初昆剧全福班及传习所所用之脸子主要有：加官脸、财神脸、土地脸、雷公脸、小鬼脸及阴阳判官脸(《九莲灯·闯界、求灯》阴阳判官戴》)、梦神脸(《牡丹亭·惊梦》中梦神戴，与土地脸同)、三眼脸(《白兔记·赛愿》中马明王戴)、魁星脸(《开场·大赐福》中魁星戴，《四声猿·打鼓骂曹》中小鬼戴)、丝瓜筋脸(《蝴蝶梦·劈棺》中庄子戴，《金锁记·斩娥》中雪鬼戴)、“酒、色、财、气”脸(《一文钱·罗梦》中赛刘伶、赛西施、赛时迁、小霸王戴)等等。其质地主要有布质和纸质两种，均系脱胎于木雕或泥塑之模子，再以老粉、铅粉填敷，打光，开脸，塑眉、髯，最后上油。财神脸需贴金。其使用或用咬嘴，或用套挂。其形有套脸、整脸、半截(大半截或小半截)、两截脸等。如魁星脸为套脸，脸子上部连接着头套，使用时只须套在头上。整脸髯口装于脸子上，如加官脸。大半截脸，下露嘴及下巴，髯口装于脸上。小半截脸仅额上一块，脸子下半部勾脸，如土地脸。两截脸由上下两部分组成，下部脸子可以活动。丝瓜筋脸系用丝瓜筋剖开，眼睛、鼻子、嘴巴之部位挖洞，用绳套挂脸上。

除一般脸子外，昆剧尚有套头、磕脑、形儿。据《穿戴提纲》记载，《阵产》中八执旗鬼都用套头。《雷峰塔·水斗》中龟精戴鬼磕脑，蛤蜊精着蛤蜊形。又据《昆剧穿戴》记载，《九莲灯》中《闯界》一折，二犬：“全身犬形”；牛头：“全身牛形”；马面：“全身马形”。这是由假面扩及全身的塑形化妆，即假形，或称“形儿”。

假发　剧中角色梳裹发式的各种用品，用人发或牦牛毛、马尾、粗丝线、纱等制成。昆剧常用假发主要有：

网巾、马尾编织，似圆帽，顶端有圆孔。有黑、灰、白三色。一般生、旦、净、丑头部化妆，

都先勒网子。

结角头，形似羊角，用金属丝制成后，再用黑绉纱裱糊而成。和尖包头一并使用，其结角头插于网巾上。原为昆剧旦脚常用之发式，现花旦结角头已不用。老旦所用结角头较一般结角头略小，使用常在尖包头外结一绸条，名曰"老旦晚头"。

水发，人发制成，置于网巾顶部圆孔处。表现角色不戴盔头时之披头散发。旦脚之水发，现从大顶中分出一绺。《十五贯·判斩》中熊友兰戴水发；《义侠记·杀嫂》中潘金莲梳大头，留水发。

发帚，牦牛毛制。有黑、白、苍、红等色。底座为一铜圈，四周束以三组假发。《马陵道·孙诈》中孙膑戴黑发帚，《九莲灯·闯界》中富奴头戴苍发帚。

孩儿发，用人发或丝绒制成的头套，扮演儿童角色用。

蓬头，用牦牛毛制成的头套，表现角色蓬头散发时用，有大小蓬头之分。《九莲灯·求灯》中道德真君头戴黑大蓬头，加荷花冠。《十五贯·朝审》中薛虎、孙龙，头戴黑小鬼蓬头。

鬓发，用牦牛毛制成条状形。其一般为自然下垂，与髯口边缘相合，亦有圈状的。

飞鬓，为鬓发倒竖，插入鬓边，为耳茸之夸张表现，又称"耳毛子"，用时多和夹嘴髯配合，也有单独使用的。

懒梳妆，用硬纸胎制成之头套，并用老粉加油挤成头发纹，再涂生漆。一般用于丑脚扮演之妇女，因不用梳妆，故名。《一捧雪·刺汤》中汤勤妻（邋遢白面），《南楼记·写状》中梅香（丑）都戴懒梳妆。

近几十年来新式古装发形增多，假髻的形式趋于多样。五十年代，锡剧《红楼梦》主要人物的假髻先以泥巴塑形，再用纸脱胎，外层包黑丝绒。假髻戴至头顶正中或偏左右，形状因人而异。此假髻与头饰结合，沿用至今。

头面　旦脚所用各种头饰之统称。插戴头面，系根据剧中人物的身份、地位、性格及剧情，酌情选用。据《昆剧穿戴》记载，《白蛇传》中白素贞始为"头戴银泡包头，加白绒球纱罩"，至《水斗》一折，"头上用白蛇额"。再如锡剧《红楼梦》（江苏省锡剧团演出）林黛玉的头饰是在偏髻上插小凤，至《焚稿》一场，改为包粉红水纱，呈现出病态美。

昆剧旦脚所用头面原来较为简洁，大多在基本发式尖包结角头上"插花"或"插凤"（参见清《穿戴提纲》）。清末昆剧全福班曾长生所记，昆剧头面基本为"戴花"和"银泡"。但《扬州画舫录》记"江湖行头"中的头面却较多样，有"翠头髻、铜饼子簪、铜万卷头、铜耳挖、翠抹眉"等。京剧形成初期头面也如昆剧一样简单，近人将水钻头面引进京剧，此后逐渐繁缛。昆剧自传习所后，受京剧影响，头面使用亦趋繁缛，终至完全采用京剧方式。现京、昆及多数地方戏剧种常用头面主要有：银泡、水钻、点翠三种，并以绢花、绒花和珠花等作为陪衬。其中银泡头面件数较少，水钻、点翠头面各有五十件左右，如顶花、面花、后三条、边凤、边蝠、泡子、压鬓等等。

盔头　剧中角色所戴冠帽之统称。有冠、盔、巾、帽等类，及各种附件，如额子、驸马套翅、面牌、茨菇叶、耳轮、戟头、倒缨等。盔头之制作有硬胎、软胎之分。硬胎一般为纸板、铁纱所制，其结构分前后两扇，饰以金银珠子、绒球、翠羽等。软胎一般为缎制，有花、素之分。盔头之命名，有以其构造形式或文饰名者，如九龙冠、倒缨盔、鸭尾巾；有以某人名而名者，如周仓盔、必正巾、三郎巾；有以身份、地位名者，如相貂、儒巾、僧帽、报子巾；等等。盔头的使用同戏衣一样，有较严格之规定，要根据剧中的脚色行当、年龄、身份、地位、性格，以及所处场合之不同，而使用不同之盔头。清《审音鉴古录》中，对《琵琶记》中蔡公所戴盔头特别注明应是“破长方巾”加“旧帕裹头”。《琵琶记》中蔡伯喈，在《嘱别》、《花烛》、《辞朝》三折戏中，因其身份、地位、场合之不同，分别戴苦生巾、方翅纱帽、黄朝帽。再如，同为旦脚所戴之凤冠，有正旦凤冠、老旦凤冠、花旦凤冠之分。同为小生所戴之方帽，就有文生巾、武生巾、必正巾、解元巾、儒巾、苦生巾，等等。

清乾隆间《扬州画舫录》所记“江湖行头”，分盔头为文扮、武扮、女扮三大类，记有盔头及附件六十种。昆剧艺人曾长生根据全福班、昆剧传习所常演之四百多出折子，记有盔头：老旦凤冠、正旦凤冠、花旦凤冠、平天冠、汾阳冠、大紫金冠、小紫金冠、荷花冠、莲花冠、道冠、帅盔、倒缨帅盔、霸王盔、侯盔、周仓盔、倒缨周仓盔、老式周仓盔、开口狮子盔、老虎盔、水银盔、打仗盔、中军盔、白夫子盔、荷叶盔、二郎盔、小郎盔、踏镫、双棒槌、纯阳巾、湘子巾、采和巾、福星巾、禄星巾、寿星巾、果老巾、升萝巾、相巾、素相巾、老人巾、文生巾、苦生巾、武生巾、必正巾、解元巾、员外巾、儒巾、扎巾、硬扎巾、小扎巾、大扎巾、凿子巾、豆腐干巾、知了巾、鸭尾巾、矮子巾、刽子巾、报子巾、报台巾、大披巾、高方巾、矮方巾、八卦巾、道姑巾、青布道巾、软黄巾、三郎巾、唐帽、草帽、相貂、单翅相貂、方翅相貂、素相貂、支翅纱帽、桃翅纱帽、尖翅纱帽、圆翅纱帽、金朝帽、国公帽、驸马套、红判帽、阴阳判官帽、有顶红缨帽、无顶红缨帽、黑小圆帽、大圆帽、毘卢帽、大太监帽、小太监帽、皂隶帽、吏典帽、硬罗帽、软罗帽、白骚达帽、毡帽、黑高筒帽、黄绒球鞑帽、鞑帽、须头小凉帽、高棕帽、短棕帽、风帽、青布防箭帽、僧帽、黑布师姑帽、孩儿帽、多须头孩儿帽、鹅搭头、哈拉毡、女窝兜、观音兜、斗笠、大额子、小额子、七星额子、草帽圈、布老虎头、纱罩、大过桥、小过桥、茨菇结、翎子、狐尾等等，约一百二十余种。其中有特色的为：

大圆帽，黑色，硬胎。半圆顶，圆形外沿，前沿稍向上翻。原为宋元以来官宦燕居所用的一种便帽。《浣纱记·寄子》中伍员戴大圆帽与面牌。另《琵琶记·大小骗》中大骗也戴此帽，不用面牌。除此，较少使用。

水银盔，一般为羽林军头目所戴。为昆剧盔帽中唯一能折叠之盔。《扬州画舫录》“江湖行头”中已有此帽。《幽闺记·上山》中陀满兴福下场时戴水银盔。现不见使用。

儒巾，书生所戴。为巾帽中唯一不能折叠的巾，故又被称为“折不拢巾”。《永团圆·击鼓堂配》中蔡文英戴此巾。

苦生巾，一般为穷苦书生所戴。黑色，形近高方巾，软胎。《衣珠记·折梅》中赵旭，《长生殿·弹词》中李谟均戴此巾。

三郎巾，黑色，软胎。《水浒记·借茶、前诱、后诱、活捉》中张三郎戴此巾，故名。

哈拉毡，毡帽。《穿戴提纲》中已有此帽。《风云会·送京》中赵匡胤戴此帽，其他人较少使用。现赵匡胤多戴扎巾。

鹅搭头，形似鹅头部之鹅搭头，故名。黑色，硬胎。为《孽海记·下山》中本无所戴，未见他人使用。

吏典巾，下级吏典所戴之巾帽。黑色，硬胎，形似僧帽，后有两翅。《永团圆·堂配》中吏典、《牡丹亭·劝农》中吏典均戴此。

豆腐干巾，黑色，硬胎，有两条飘带，形似豆腐干块，故名。《牡丹亭·劝农》中门子，《贩马记·三拉》中门子均戴此巾。

戏衣 有蟒、靠、帔、褶等多种样式，基本上以明朝服装为基础，并逐步加以艺术化。至清，出现少量清式服装。清孔尚任《桃花扇·余韵》注明："副净时服扮皂隶"。清《穿戴提纲》中《昭君》二达子时扮黄马褂，均为着清装。另昆剧时剧剧目，也多有着清服的。昆剧戏衣之水袖原为内衬水袖子露出袍服一尺二寸许长，质地为白竹布，后受京剧影响，水袖加长并开口。清乾隆间《扬州画舫录》"江湖行头"衣箱所列戏衣加上服色之变化，达百种。内班戏衣，更竭尽考究。清乾隆扬州小张班"十二月花神衣，价至万金"。据同治《苏州府志》记载，苏州织造李煦为演《长生殿》，衣装费用耗银数万两。清末昆剧全福班曾长生就全福班、昆剧传习所所演之四百多出折子，所说戏衣有：蟒、女蟒、天官蟒、加官蟒、靠、四喜靠、软靠、女大靠、改良靠、改良女靠、官衣、女官衣、青素、黑白青素、素箭衣、花箭衣、龙箭衣、布皂隶箭衣、生帔、旦帔、对帔、团龙帔、霞帔、观音帔、花裙、素裙，蓝边白裙、白短裙、老旦裙、麻裙、开氅、花褶子、素褶子、富贵衣、女富贵衣、长青袍、短跳、大铠、排须铠、采莲衣裤、老旦衣裤、彩旦衣、罪衣、书僮衣裤、蓝布短衫裤、袄裤裙、袴衣、猴子衣裤、白打衣、竹叶白斗篷、素斗篷、花斗篷、虎皮马甲、小马甲、花旦长马甲、勇字红马甲、长马甲、小马褂、素马褂、花马褂、团龙马褂、忠臣衣、刽子衣裙裤、青布大袖子女衫、夏布断俗、蝴蝶形衣帽裤、百叶领、短青布茶坊衣、黑鸭舌领、狗形壳、排须坎、狼形壳、虎形壳、罡衣、探子衣、八卦衣、白孝衣、麻衣、袈裟、道姑马甲、僧坎、男道坎、道姑衣、战衣裙裤、青布长衫、大郎衣、官装、宫女装、老式宫装以及彩裤等等，约九十种，加上色彩、纹饰、质地等变化，达数百种。昆剧戏衣色彩十分丰富，以素雅为长，其质料，有布、绫、绸、缎等，视剧中人物需要而定。《扬州画舫录》"江湖行头"中已有顾绣之戏衣。昆剧穿戴有十分严格之规定，"宁穿破，不穿错"。角色所穿服装，其样式、色彩、质料，均要符合其身份、地位、年龄、性格、所处场合等。有一定特色。常用的昆剧戏衣有：

蟒，剧中帝王公侯将相及品位较高之文官公服。圆领、大襟、大袖，后有摆，上绣龙及海

水纹样。《扬州画舫录》所记“江湖行头”中已有“五色蟒服”。《穿戴提纲》中蟒服色彩已超出五色。曾长生所记蟒袍有黄、粉红、黑、绿、蓝、宝蓝、白、紫等色彩及加官蟒、天官蟒。另有大红、宝蓝、黄等女蟒。黄蟒主要为帝王穿，但开场戏《上寿》、《赐福》等，其中寿星也着黄蟒。另《长生殿·迎像》中唐明皇不穿黄蟒而穿绿蟒。

官衣，文官之公服。较早称青花、补子圆领、补服等。圆领、大襟、大袖，后有摆，素底。胸前背心都有方形绣花补子，上绣仙鹤等飞禽，以官衣颜色及补子之不同，来区分官员品级之高低。《扬州画舫录》“江湖行头”中有“五色顾绣青花”。曾长生《昆剧穿戴》所记官衣有紫、红、宝蓝、月白、古铜、什色、白、绿等色彩。无黄色官衣。《荆钗记·参相》万俟禼着龙补紫青花，为官衣中最贵重者。红官衣使用最多。白官衣较少使用，一般为官员服丧期所穿。黑色无补子之官衣称青素，一般为门官所穿。另有黑白青素，《九莲灯·闯界》中阴阳判官穿黑白青素。绿官衣为其他剧种少有。《鸣凤记·吃茶》中赵文华穿绿官衣。官衣一般为缎制，但也有布质，《双官诰·诰圆》冯仁穿红布官衣。短官衣，一般为丑脚及二花脸穿。女官衣较短，无摆，《风筝误·前亲》詹爱娟穿女官衣。

襕衫，据《明史·舆服志》，襕衫为举人、贡、监生员所穿，“用玉色布绢为之”，后改用蓝色。昆剧所用襕衫与明代形制基本相近，为圆领、右衽、大袖，衣长至足，黑色缘边。《扬州画舫录》“江湖行头”中已有此服，但记为“蓝衫”。《永团圆·击鼓堂配》蔡文英、《钗钏记·小审》中皇甫吟等均穿襕衫。

当场变，因服装在演出中能当场变化而得名。服装为双层，上衣活络。演出中，演员将上衣翻下即成裙。故又被称作“翻衣”。清人平步青认为其为唐圣乐舞衣“遗制”，只是“易抽为翻”。《浣纱记·采莲》中，四宫女皆穿此服。《扬州画舫录》“江湖行头”中有此服。昆剧全福班、传习所演此剧，已改穿帔，内衬彩莲衣裤，外罩官衣，演出中先卸官衣，再卸帔。

富贵衣，又称“穷衣”。为黑色素褶上补缀若干块不规则之杂绸，以示破烂。一般为暂时穷困、日后将富贵显达之书生所穿。《绣襦记·当巾》中郑元和穿此服。另《十五贯》中娄阿鼠、《金锁记》中张驴儿也着此服。又有女富贵衣，《金锁记》中张母穿女富贵衣。

忠臣衣，黄色，无袖，形似坎肩。原为《牧羊记·望乡》中苏武所穿。后《浣纱记·养马》之范蠡，《鸣凤记·法场》之杨继盛，也穿忠臣衣。

大郎衣，上为蓝棉绸短褶子，下加白绸百折裙，大腰身，内可装假肚，屈藏双膝于裙内。《义侠记》中武大郎穿，故名。

霞帔，对襟，无袖，其正中缀有补子。因美如彩霞而名。原为朝廷命妇之礼服，常与凤冠一起穿戴。《风筝误·后亲》中詹淑娟，《琵琶记·花烛》中牛小姐等，穿霞帔。现不见使用。

水田衣，以各色零碎织锦拼制而成，因其衣料互相交错形如水田而名。《扬州画舫录》、《穿戴提纲》均见记载。《慈悲愿·胖姑》王云儿穿彩裤、喜鹊衣、水田衣，《义侠记·卖饼》武

大郎亦穿水田衣。现不见使用。

建国以后，自五十年代中期至六十年代初，地方戏剧种对服装进行了改革，生、旦的服装变化尤为显著。帔由硬衬改为软肩，巾由硬巾改为软巾。旦脚服装讲究线条，改马面裙为百折裙，加细花边、佩纱、云肩、飘带。生、旦的服装花纹均由大到小，图案由繁到简，服装改革之后更加美化。

戏鞋 据清乾隆间《扬州画舫录》记载，"江湖行头"靴箱中戏鞋有：皂缎靴、战靴、老爷鞋、男大红鞋、杂色彩鞋、满帮花鞋、绿布鞋、晒场鞋、僧鞋及蟒袜、妆缎棉袜、白绫袜。清升平署《穿戴提纲》所记载的戏鞋则有：皮靴、鞋、草鞋、红鞋、大脚鞋（《放粮・抢粮》赵五娘穿）等。曾长生记昆剧全福班、昆剧传习所常演昆剧剧目之用戏鞋有：高底靴、黑白高底靴、薄底靴（白、绿、花）、云头镶鞋、蒲鞋、布鞋、彩鞋、搬指头靴、丑靴、彩旦鞋、朝方、僧鞋、跳鞋、麻筋草鞋等。

清代扬州 双青班昆剧演员巧官"自制官靴"，为私房行头之滥觞。昆剧传习所时期，其戏鞋均属演员私房行头。

锡剧、扬剧等剧种自五十年代起，对戏鞋也进行了改革，基本上取消了靴子的绣花，多采用素色，至多加少量花纹。《红楼梦》贾宝玉穿的厚底相鞋即装饰甚少。

衣箱 清李斗在《扬州画舫录》中称之为"行头"。"江湖行头"分衣、盔、杂、把四箱。衣箱分大衣箱、布衣箱。大衣箱分文扮、武扮、女扮。内装五色蟒服、青花、扎甲、龙箭衣等较贵重之服装，以及一些乐器。布衣箱内多为布衣，以及极少量砌末。盔箱也分文扮、武扮、女扮，装有各色盔头。杂箱包括靴箱、旗仓以及口面。靴箱内装各种戏鞋和袜子；旗仓内为砌末及脸子。把箱为刀枪把子、銮仪。清乾隆间老徐班、大张班、小程班、小张班、百福班、小洪班、大洪班、春台班等内班，其"戏箱各极其盛"。清乾隆间扬州昆剧纱帽小生巧官，"自制官靴"，开私房行头之先。昆班衣箱，除由戏班班主自办外，有些是向行头主租借的。清末昆剧全福班及昆剧传习所等衣箱，一般分为大衣箱（内装蟒袍、官衣、褶子等文戏行头及祖师神位）、二衣箱（内装靠、箭衣等武戏行头）、盔箱（内装盔头及脸子）、把箱（内装刀枪把子）、旗仓（内装砌末）等。

昆班衣箱之管理人员，据《扬州画舫录》记载，清乾隆间女子昆班双清班有戏箱管理人员三人：衣、杂、把。后全福班等昆班戏箱管理人员一般有大衣箱（掌管大衣箱）、二衣箱（掌管二衣箱）、盔箱（掌管盔箱）、旗仓（掌管砌末）、仓头（掌管假发、头面及梳头）、值靶子（管刀枪鞭子）、水锅（掌握化妆盒及茶水）。

徽剧大班的大衣箱二只，二衣箱二只，文武盔箱各二只，彩头箱（或盔头箱）、把子箱（亦称"青龙箱"）、场面箱各一只。衣箱管理与昆剧有异同之处，盔箱与把子箱管理人员由演员兼。

各地方戏剧种的衣箱与昆、徽以及京剧相似。

砌末　传统戏曲对大小道具和简单布景之统称。清李调元《剧话》谓之："凡出场所应有持、设、零杂，统谓'砌末'。"清李斗《扬州画舫录》所载"江湖行头"中砌末有：五色绸伞、连幌腰子、连幌幌子、人车、搭旗、背旗、飞虎旗、月华旗、帅字旗、清道旗、精忠报国旗、认军旗、云旗、水旗、蜘蛛网、大帐前、布城、山子、数珠、马鞭、拂尘、掌扇、宫灯、叠摺扇、纨扇、五色串枝、花鼓、花锣、花棒槌、大蒜头、敕印、虎皮、令箭架、令牌、虎头牌、文书、锎砚、签筒、梆子、手靠、铁链、招标、撕发、人头草、鸾带、烛台、香炉、茶酒壶、笔砚、笔筒、书、水桶、席、枕、龙剑、挂刀、短把子刀等(归旗仓)，以及銮仪兵器等(归把箱)。曾长生记昆剧全福班、昆剧传习所常演剧目所用砌末有二百余种。

砌末中，一般生活用具之类小道具，大多仿真。其制作也视班社之财力而定。明末阮大铖家班所制砌末十分讲究，《十错认》的龙灯和紫姑，《摩尼珠》的走解以及猴戏，《燕子笺》的飞燕、舞象以及波斯进宝，纸扎装束，无不尽情刻画。清康熙末年江淮某大吏之家班，演《长生殿》"凡饰歌舞具，金缯绵翠，珠珰犀珀，刻意精丽，至玉环马嵬缢后，明皇泣玉环像，则令好手雕沉木香，肖倾生像，傅以粉黛，饰之如生。"

车旗、水旗、云旗、风旗、马鞭、船桨等砌末则主要起虚拟象征作用，以示车、水、云、风、马、船等。如《贩马记・哭监》一折戏中，李奇哭监时，号神挥动风旗，以示哭声传进府内其女儿桂枝耳中。又如演《玉簪记・秋江》，以前用丝条缚于拐杖上，以示桅杆。清末全福班演《金锁记・斩娥》，二雪鬼手执玉华旗、卷紧，内放白纸屑，旗舞屑飞，以示六月风起雪扬。

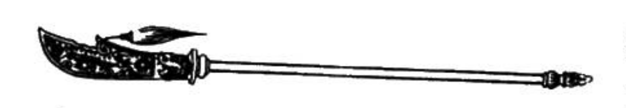
桌椅作为砌末用，一般需三桌六椅。根据桌椅之不同摆法，可起揭示环境、场合、人物身份等作用。《四声猿・打鼓骂曹》这折戏中，二桌置于台口，朝内八字放，为其他戏少见。曹操、判官分坐二桌后，背向观众，祢衡立于台中，面向观众。桌椅此摆法，一面起到暗示当时阴间这一不同寻常之环境，另一方面起到正面表现祢衡骂曹时之慷慨激情。除作一般桌椅用，三桌六椅还可起象征山、桥、井、床等布景、大道具之作用。《双珠记・投渊》中，舞台并置二桌及二椅，以示神台，上立祖师、张大帝及诸神，而郭氏投渊时立一椅上，椅又示悬崖。《燕子笺・狗洞》上场门口设一椅作假山，下场角置一椅作狗洞。《艳云亭・痴诉、点香》以四张椅子合并作一床。另通过桌围椅帔的不同色彩和纹饰，也可起表现环境之作用。

传统戏曲，除用桌椅来表示环境外，还有布城、山子(山片)、云片、大小帐子等。如根据大小帐子不同之摆法及不同色彩、纹样，可以表示宫殿、帅帐、营帐、彩楼、床帐、船帐、轿帐等不同地点、气氛、场合等。为求气氛，扬州"老徐班全本《琵琶记》'请郎花烛'则用红全堂，'风木余恨'则用白全堂"，"他如大张班《长生殿》用黄全堂；小程班《三国志》用绿虫全堂"(《扬州画舫录》卷五)。

清初李渔在砌末方面对设置景物和施放烟幕等特技效果进行了尝试。如其《蜃中楼・结蜃》演出时，预先准备一座精工奇巧的蜃楼，放于后台，待场上唱到望见蜃楼时，放烟，于烟中忽然抬出，神速快捷，使观众惊奇羡巧。清尤侗《钧天乐・八月》、洪升《长生殿・重

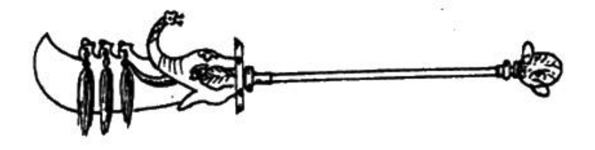
圆》均在场上设月宫。清孔尚任在其《桃花扇》中专列“砌末表”，对砌末之作用更为重视。

徽剧、京剧在砌末方面，除沿袭昆剧之外，因配合武戏和特技表演，在砌末运用上又有自己的创造。如《滚灯》这出戏，桌椅的摆法接近杂技：桌子上放椅子，椅子上放凳子，丑脚在上面头顶十三只瓷碗，碗中点燃蜡烛作各种惊险动作表演。《上天台》的老生，能从三张台子上，用“硬僵尸”或“摔壳子”落地。武旦踩硬跷能翻筋斗，爬旗杆。此外，在带彩的戏和《探阴山》一类恐怖剧目中，也出现了“剪人”、“锯人”等特殊的砌末装置。后来形成的各地方剧种均从中有所借鉴与发展。如江苏梆子的“大上吊”装置，能把绑跷的演员用长竿吊到舞台以外几米的高空摆荡。江苏戏曲所用砌末，有特点者如：



青龙刀，徽剧中后期，王鸿寿弟子杨洪春扮演关羽一角所用大刀，现存南通市京剧团。刀长五十二厘米，阔十七厘米，木质；柄长一百四十二厘米。刀杆制作，总长一百九十四厘米；刀面为黑底色，勾银粉，刀中画青龙一条，红色球珠一粒，旁饰云纹，下饰水纹，龙头托底，含“青龙偃月”之意。刀的纹样由老粉勾线而成。

象头大刀，京剧武生张伯歧所用。民国十七年(1928)，上海天蟾舞台排演《封神榜》，说戏者提出武行的刀枪把子式样要有新意，扮演余化龙一角的张伯歧便请上海五马路的一家把子店，以八十元银洋特制此刀参加演出。刀为木制，上部象头装饰，配三束红缨。刀面包马皮，外涂水银。藤杆，刀把头用榆木雕刻二鬼头，刀把与刀背均系有铃铛，舞时闪光带响，增加威势。此刀长二百五十三厘米，重五点三八公斤。张伯歧后来落户徐州，只在《斩颜良》中饰颜良时专用此刀。象头大刀现藏徐州市博物馆。





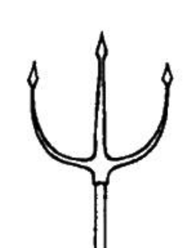
钐刀，京剧《南阳关》等剧目所用兵器。全长一百五十厘米左右，分护手、刀、把子三个部分。两刀分别装于把子的两端，为真刀。护手为戟刀。使用时双手的手心向上，紧握二戟刀当中的把子部位。此为真刀真枪的表演，常用此破对手四根长枪兵器。

金镋，京剧《火烧白莲寺》、《三本铁公鸡》等剧目所用兵器。全长一百七十厘米，分镋、镋把、转子三个部分。涂金色，转子处有花纹装饰。



打“五彩”，徽班演出《锁云囊》，用面刀、肚刀、剪刀、匕首、肚叉带五种彩的表现方法。面刀为木制，刀口按扮演者鼻、嘴的起伏面将板刻成相似的形状，在嘴的部位加一短柄，待

演员咬住柄子后，刀口正好与脸吻合。刀口粘棉花或抹面粉，洒上“彩”，表演时，杀者向被杀者喷彩，故面部砍刀不露破绽。肚刀形稍细长，刀分两截制成，前截可以活动，一戳人体时便缩进后部，并在胸前喷彩。检场以极快动作将砍下去的刀连同道袍一齐取走，并向被杀者背部喷彩。剪刀为木头仿制，咬在扮演者口中；匕首，亦为仿制，插在扮演者头部的发网里面。肚叉为特制的三齿叉，中齿稍长，可以活动。旁边两齿固定，其相间距离与人体腰部宽度相仿。表演者赤膊，当被叉住腹部并挑至空中时，左右两齿夹住腰部，成为依托；中齿因受顶压，缩进叉柄圆管内。演员向腹部喷彩，呈叉伤冒血状。面刀、肚刀、剪刀、匕首都备两套：一真一假，杀前用真的，杀时用假的。表演时配合喷彩，以假乱真。



童子刀，海州童子戏演出中所用砌末。刀面阔零点四七米，长一点四二米，底端有柄，刀背中部有一长孔为把手。演员一手握柄，一手抓住刀背上的把手舞动。童子戏老艺人佘之三在《赵匡胤下河东》一剧中扮演小白龙便使用童子刀。



五子钉，徽、京班演出《七里桥》，戏中和尚强奸杀人，被马快捕捉后用的一种酷刑。一副门板，有五个钉眼、五根真钉、五根假钉、一根座钉。和尚带刑具上场，赤膊、赤足、裤腿上卷。五个马快押着和尚，抬着门板，手持真钉绕场一圈。钉时，换上五根特制的假钉，左右手指虎口处各钉一根，两脚底各钉一根，肚钉插在裤带上，和尚自己带座钉，插在臀部现成的钉眼里。整个过程速度很快，马快口中喷彩，乐队打〔四击头〕，钉后将门板亮相，高举钉着和尚的门板下场。

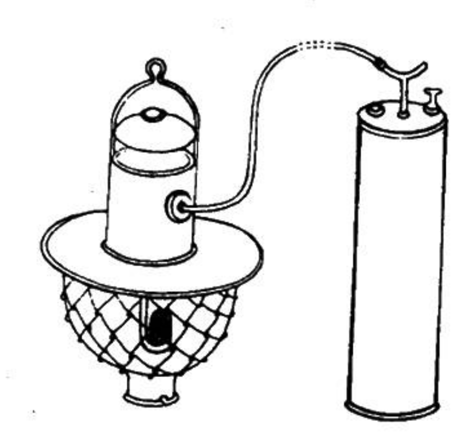
灯彩　俗称“彩头”，有别于传统砌末的早期灯光、布景的泛称。始用于明代家班，至清代宫廷演出有所发展，后传入民间，曾一度广为采用。本世纪初，逐渐为新式布景与电光照明所取代。明阮大铖家班演出《燕子笺》开灯彩戏先河。清康熙二十六年(1687)，孔尚任于泰州看俞锦泉家班演出，题《舞灯行·留赠流香阁》诗一首，对灯彩作了细致的描绘：“改妆令作春灯舞、须臾满室灯俱吹。微茫星叹窥窗户，久久帘动一灯来。一灯一灯陆续吐，十二金钗二十四。灯光人面添媚妩……”接着，灯彩表现出各种意境：“每舞一回境一易，其初如定太极位，方圆奇偶卦形真，又有河图与洛字，眼见秦城改汉宫，顷刻瓦解作平地。”随着灯彩变幻，气象万千：“此时看灯不似灯，夕阳零落晚霞生；忽而金蟾喷虹影，忽而青天灿银星，忽而烛龙旋紫电，忽而碧纱乱流萤。”最后，“一灯渐息一灯少，昏黑乌啼天未晓。混沌又似初来时，人物寂灭乾坤老。”乾隆间，扬州“小洪班灯戏，点三层牌楼，二十四灯”(《扬州画舫录》)。同、光年间，苏州全福班、大雅班，扬州老洪班等昆班，排演新戏均备灯彩，以招徕观众。灯彩戏在剧场的流行，据黄协埙《淞南梦影录》载：“灯戏之制，始于同治初年。先惟昆腔戏园偶一演之”，嗣后茶园竞相仿效。徽剧、京剧都曾以彩头戏红极一时。此后，各地

方剧种，尤以扬剧、锡剧、淮剧搬演灯彩戏最多。徽剧《大香山》“观音得道”的场面，莲花座灯彩闪闪发光；京剧《封神榜》中的青牛、独角兽等扎彩精细；扬剧《洛阳桥》灯彩更为出众，龙灯、荡湖船、扎在人身上的跑马灯、八仙手中的宝物、水中的龟蚌，乃至骨牌等，无不以灯彩形式出现于舞台之上，新桥造成后的灯会达到灯彩的高潮。各剧种在灯彩戏方面，因人因时而易，在相同之中又稍加变化。比方，锡剧在三十年代起演出《昭君和番》(后改名《王昭君》)，在《出塞》一场中，有四至八匹马的“调马灯”，马头、马尾扎彩系于扮演者身上，其中持一匹“犟马”，以表现驯马时的高难度技巧。而扬剧《骂灯记》中，在王月英家门口玩灯和扬剧《洛阳桥》上的走马灯，扮演者身后扎马尾，胸前只扎马身，左手握住马头，右手握马鞭，马的头、身分离更有利舞动。灯彩早期用蜡烛燃点，后来装电灯泡。灯彩戏的剧目很多，除以上诸戏之外，其他剧种，还有《斗牛宫》、《万花楼》、《秦雪梅》、《薛刚大闹花灯》等。

布景　清雍正间，苏州郭园开业，继此兴起的茶园舞台上，多采用门帘台帐、布城等砌末装置。光绪十一年(1885)苏州金桂茶园被查封，据《点后斋画报》“伶人肇衅”图所绘，艺人搬运之物仍是衣、盔、杂、把箱之类传统戏具。民国初年，布景逐渐在江苏出现。南通更俗剧场于民国八年(1919)落成，聘请上海画师绘花园、宫殿、庭院等堂景五十余幅，备雷、雨等音响效果，又请湖南技师制作画具、彩头。各城市新式剧场的建立，为布景艺术的发展创造了条件。三十年代，京剧和锡、扬、淮等剧种的布景从“守旧”的形式走出来，致力于丰富布景表现的内容。民国二年无锡庆升戏院上演京剧《狸猫换太子》，底幕以画幕为背景，舞台两侧用花边装饰，“九曲桥”为立体装置，桥的上下都可表演。京剧《杨香武三盗九龙杯》使用平台，在屋顶追打一场戏中，采取压低地平线的办法，舞台上只表现屋顶部分，产生一定的高空真实感。锡剧《洛阳桥》龙宫场景，在绿色基调的水晶宫画幕前面，用碎镜片与布条粘在伞面上，通过伞的快速旋转与灯光的反射，龙宫出现万道金光。锡剧《僵尸拜月》骷髅跳舞场面，将槽灯对着观众，黑底幕，在演员黑服装上按体形画白色骷髅，利用逆光造成错觉，只见白骨乱舞。机关布景对各地方剧种影响很大，不仅锡剧如此，扬剧《济公传》连台本戏中使用夹板棺材，在镁粉闪光瞬间，棺材打开，接着又用翻板换入，此类特技举不胜举。当时的布景师多数在上海拜师。因此，善于吸收西画技法并求变化的上海画景派与较多保留中国传统风格的福建画景派均对江苏早期的布景有所影响。五十年代的戏曲布景，传统戏多数采用素色底幕，当中装饰图案，前面再用装饰纱幕，与一桌二椅等道具组合。如果天幕投以单纯色光，透过轻纱则更加柔和。布景在景物的形象、色彩等方面颇为讲究。扬剧《百岁挂帅》的布景(见彩页)便是如此。现代戏，像锡剧《罗汉钱》等，布景趋向于生活化，一定程度上接受话剧写实布景的影响。新编历史剧和古装戏，如锡剧《红楼梦》与《嫦娥奔月》的布景(见附图)，往往采取软硬结合的方法，继承传统的绘画风格，景物绘制多用单线平涂勾线，或再描金，装饰性强。舞台使用天幕、纱幕等幕布，设远景、中景和近景层次。每一剧目的布景设计与体现不尽相同，但总体仍属写实风格。“百搭布景”曾出现过一段时间，一些舞台美术力量薄弱的剧团，为应付演出，至外地购置此类布景，然不久便改弦易辙，仍从布景应因戏而异这一根本上去寻求良策。至七十年代后期，戏曲布景开

始进行较大范围的革新。锡剧《珍珠塔》布景(见附图)大面积使用尼龙纱,利用纱的轻盈表现色调柔美和朦胧感,前景用六块仿锦缎条屏景片,组成多变的中性布景。昆剧《李太白与杨贵妃》的布景,在舞台后部装置三块屏幕,全部采取投影景,各场配以道具陈设。滑稽戏《我肯嫁给他》以几何形体的单元布景结构,突破箱形布景的封闭性。用春天明快、活跃的色调隐喻剧中人物的新生。柳琴戏《宝山相亲》的布景(见附图),近似版画的形式,用简练、粗犷的线条,勾勒出北方农家新的景象。戏曲的布景,从设计思想到表现形式,都在不断地向前拓展。

照明　戏曲对照亮舞台的各种灯光的传统称谓,近人已改称“灯光”。其种类按历史的发展,有油灯、烛灯、汽灯、电灯等。厅堂演出,“丝竹昼夜不绝”,烛光便成为照明的主要手段。焦循《剧说》云:“宋景文公会宾客于广厦中,外设重幕,内列宝炬,名曰‘不夜天’。”相传阮大铖长日演剧,亦用此法。明代昆剧演出,除一般使用灯笼、宫灯之类灯具以外,还将羊角灯染色,创造灯光气氛。清代,泰州俞锦泉家班的“灯舞”中,“须臾满室灯俱吹”,更以烛光变化进行暗转。南通狼山广济寺戏台演还愿戏时,有善男信女特制巨烛奉献台前,点燃后昼夜不灭。徽剧、京剧与各地方剧种在戏台演出一般多用油灯,初期以大铜勺等为盛具装食油,用灯草或棉条做灯芯,将灯具绑在舞台两侧的柱子上。后改用煤油,产生三头油灯、四气风灯与马灯等式样的灯具。至四十年代,汽灯较普遍使用。



南通里河徽剧曾自制一种供流动舞台照明用的汽灯,上部是一铁皮筒,高约三十八厘米,筒下口有一大磕罩,直径约四十五厘米,罩下即为玻璃罩,直径为三十二厘米,内装“纱罩”两只,连接通油气的小铜管,和台下的打气筒直通。火油在汽筒内,点燃后,通过人工打气,把油送入灯内,纱罩即能发光。此灯现已无存,根据徽剧老艺人张春林回忆绘图。

随着新式剧场的建立,出现使用电光源的灯具,如筒子灯、槽灯、泛光灯(亦称面光灯)。民国八年(1919),南通更俗剧场建立时,便采用电灯照明。四十年代中期,南京除少数几家大剧场使用聚光灯以外,一般尚未普及。五十年代,各剧团均设置灯光部门,配备专业人员,自制各种型号的聚光灯、效果灯,加之南京灯泡厂生产摄影灯泡与真铝型反射灯泡经销各地,这也推动了舞台灯光事业的发展。1957年秋,江苏省扬剧团在人民剧场演出《比目鱼》,用自制的天幕幻灯进行桃花投影的试验,取得较好的效果。六十年代以后,天幕幻灯普遍采用。八十年代初,部分剧团引进现代化灯光设备,控制设备也在不断完善。灯光的作用得到进一步的发挥。

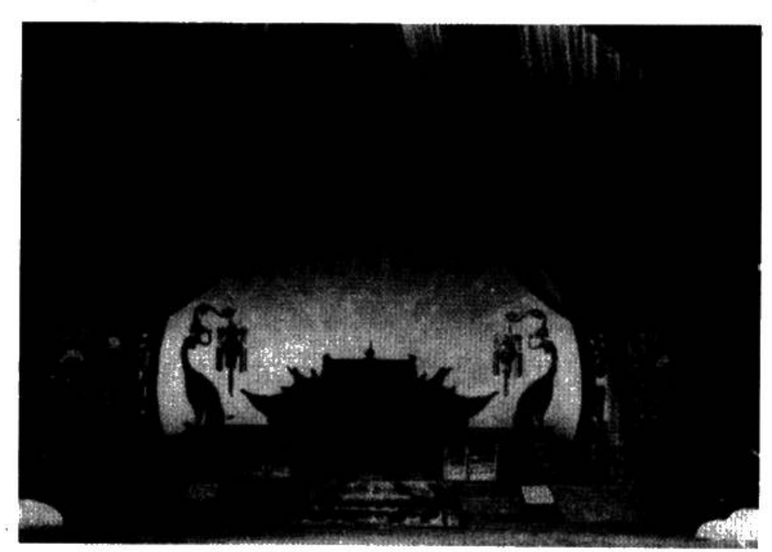




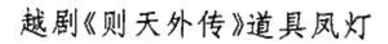
周化虹绘宫殿、客厅堂景画幕



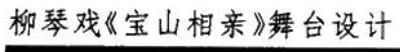
徽剧灯彩独角兽



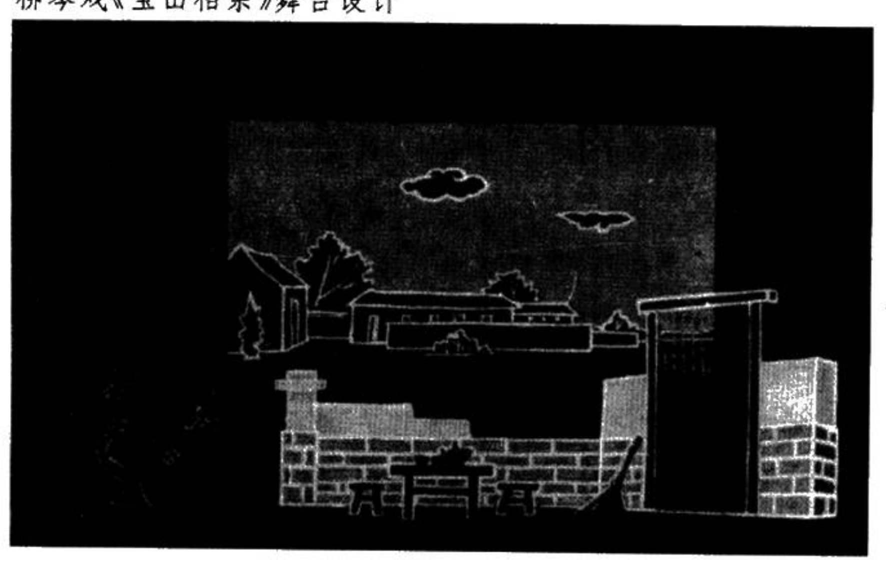
锡剧《嫦娥奔月》舞台设计

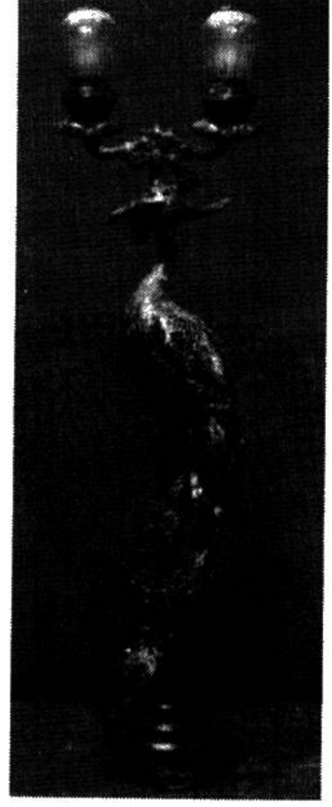


越剧《则天外传》道具凤灯



柳琴戏《宝山相亲》舞台设计





火彩　表现火焰、烟云特技的统称。源于汉代歌舞百戏，后演化成为戏曲表现特定场合的情绪、气氛的特技效果。徽剧演出战争与鬼神一类的剧目较多，故火彩亦有特色。扬剧、淮剧等剧种从徽、京剧的火彩技法中有所借鉴。如江苏梆子演出《火烧子都》金殿一场，利用烟火闪光的瞬间，帮助演员完成角色的转换。第一把火彩，子都变为颍考叔；第二把火彩，颍考叔又变为子都。最后子都鼻孔流血、变脸，僵死于第三把火彩之中。火彩主要有两种类型：一是由检场人施放，一是扮演者口喷。前者由检场人将纸搓的媒子点着，夹在手指中间，然后在抛撒的动作过程中，使握于手心的松香冲火燃烧而出。因此，通常称为"撒火彩"。检场必须熟悉剧情和表演，训练有素，方能使火彩撒得配合默契。撒火彩名目繁多，有绕成圆圈的"月亮门"，有连续开花的"连珠炮"等。其中有许多高难度的技巧，如"双龙抢珠"，检场两手持两盅松香，夹两根媒子，一只演戏用的坐垫撒上松香，放在脚背上，趁着灯光暗转，配合锣鼓，两盅松香撒出，碰火燃烧形成两条"火龙"，同时将坐垫踢向高空，与两条火龙相撞，立即起火，变成火球，似双龙抢珠，由此得名。"落地开花"，也称"大吊鱼"，在检场的对角放一支铙钹，内置松香粉，当演员〔急急风〕下场时，检场将点着的一碗松香似流星从演员头上飞撒过去，其落点正好在铙钹内，引起钹内松香燃烧，像一团火花，故名"落地开花"。《白帝城》中刘备跌火，由检场在演员的身前身后撒"过梁"等火彩，火团不断劈空而出，表现角色在火烧中的狼狈情景。演员口喷火彩，一般为"吐火"，今仍有沿用。此外，还有一种特殊的形式，如《时迁偷鸡》中，将纸烧着，演员对火做吃鸡的虚拟动作，称为"吃火鸡"。五十年代以后，火彩的使用逐年减少，由于强调净化舞台隐蔽检场，加之剧场对火的严格管理，一些火彩施放的绝技濒临失传。

音响　昆剧传奇本、演出本中均早有"内应鸟叫介"、"内作鸡鸣科"、"内作风声科"等等舞台音响要求的记载。清《扬州画舫录》载有："小锣兼司'叫颡子'"。"叫颡子"除替代不出场的人物答话等（又称"应场"），还包括舞台音响。除了司小锣者，场面中其他人有时也要兼舞台音响。此习沿续至今。

戏曲演出中，传统的舞台音响，有些采用象征性手法，如用敲击大锣、小锣边和擂大鼓等法，以示风声、水声以及雷声等。也有用口技、乐器演奏，以及其他器物发声等技法，模仿各种声响。如用唢呐模拟小孩哭、马嘶，用哨子模拟鸟叫，用口技表现狗叫猫叫，用竹节根摩擦发出声响以模拟蛙声等等。

戏曲在现代戏和部分新编历史剧的演出中，舞台音响有所变化，采用现代播音设备，从生活中录制各种音响，经过艺术加工，从而丰富和扩大了舞台音响的范围。

检场　又称"值台"，也称"走场"，主管演出时舞台上辅助工作之人员。其具体职责为：搬摆场上桌椅、砌末、撒火彩、扔跪垫、打门帘、递茶水等。昆剧检场原由一人专门负责，场面中司小锣者亦兼管部分检场工作。对此，清李斗《扬州画舫录》亦有记载："小锣司戏中桌椅床凳，亦曰：'走场'。"司小锣者不兼检场，则检场增为二人。

检场对所演各剧之剧情、演员的动作、表情、演员的舞台调度都要相当熟悉，要掌握场上椅桌、砌末的摆列样式和摆撤时间。技术好者，能一人搬拿一桌二椅。扔跪垫则要适时准位，好手能一手夹拿几只垫子，需要时，可以一一抛出。撒火彩更需掌握一套特技，有时还要和演员进行动作配合。演员在场上饮茶(称“饮场”)，亦由检场负责。但饮场次数、时间都有一定规定。门帘台帐、椅帔桌围均由其分管，但保管时仍属衣箱职责。检场着生活服装上场。后有讲究者，改穿统一之长袍等。建国后，曾一度废除检场制度，七十年代后期有部分恢复。

机　　构

科班与学校

明初，洪武帝在南京设教坊司，"禀食"之乐人达七百余人，集中授艺以供御用。这种初具规模的教习授艺形式沿袭至明中叶。永乐帝迁都北京后，南教坊大盛，"连衔接弄，最为歌舞胜地"。南曲盛行，南教坊曲师顿仁受正德帝赞赏，曾随驾至北京，南归后"尽传北方遗音"，后被何良俊(元朗)延聘为家乐教师。嘉靖年间，昆曲形成后，江南便开始了"以班带班"较正规的授艺训练方法，教习青少年子弟习艺。清道光年间，著名昆丑杨鸣玉坐科于苏州昆曲科班，是江苏科班有史可稽的最早记载。

清代中期，随着手工业的复苏，经济的繁荣，为戏曲活动提供了十分有利的条件。戏曲科班、专业戏班竞相出现。但据现掌握的资料，本省设科班的仅见于徽剧、京剧、昆剧、梆子、扬剧等少数剧种。科班类型有以下几种：1、著名伶工投靠地方势力创办的科班。如清咸丰三年(1853)徽剧名伶杨玉元，率原福寿班部分人员，在南通投靠通州绅士王藻组建的小福寿科班。2、豪门显宦雇请名伶办的科班。如清同治十一年(1872)赣榆县行伍出身、官至军门总兵的王德胜"荣归故里"，为联络地方关系，出银从北京聘请"老三庆部"文武老生兼红净的姚庆祥为总教习，创办了皮簧戏(京剧)科班庆盛班。该班以班规严明、教习成章、训练有素而闻名。培养的"庆"、"盛"二科演员活跃在淮海地区，并有部分演员后又在民国七年(1918)至民国十年四年间在赣榆县先后创办的德义科班、长胜科班、同庆科班、金堂科班(先在沭阳，后迁至赣榆)四个京剧科班中任教。3、以艺术造诣较高，享有一定社会声誉的名伶独资创办的科班。如清光绪八年(1882)丰县张积堂父、子、孙三代办的五个梆子科班，卖田卖房，撑持六十六年，培养了一大批梆子戏演员，至今仍有人活跃在苏、鲁、豫的梆子戏舞台上。4、在社会名流赞助下，名伶创建的科班。如民国十年创建的昆剧传习所，为继承昆剧的优秀传统技艺，培养了"传"字辈演员，在继承和发展昆剧艺术上作出重要贡献。5、以师徒相传，以班带班的科班。如民国二十五年在南京创办的京剧鸿春班。该班师徒相传并聘请名伶进科班授艺，学徒边学边演出，这种教学与实践结合的形式，造就了一批艺术人才。

旧时科班，学童进科，无非谋生。科班的办学方式和制度，渗透着封建意识，存在一些不合理的师徒关系。如：幼童进科学艺，须由家长写下契约，经中保人签名画押，然后与学童签订生死合同。合同条文规定：坐科期间，谨守班规，一切听从师父安排，苦乐由之。六年为期，中途逃跑，打死勿论。倘有天灾病疾，各由天命。

学童坐科期间，班主和教师根据学童的形象、嗓音等各方面条件，训练一段时间后分别确定和安排他们所习行当，并按科班规定排行取艺名。如昆剧传习所的学生，均为“传”字辈。科班一般都强调“师父领进门，修行在个人”，并提倡刻苦钻研、精益求精。

科班培训学生的最大特点，是教学与舞台实践相结合，一般入科，学十几出戏后，便登台演出。由于从小受到严格训练，并在舞台艺术实践中不断取得经验，打下了坚实的基础。出科后 一般都能独当一行，但由于时代的局限，旧时科班在教育方式和内容上，均有偏颇，只重技艺而轻视文化及基础知识的学习。而于民国八年，由南通实业家张謇创办的南通伶工学社则区别于旧科班的教育方式，注重专业与文化课并重，理论与实践相结合。中华人民共和国成立后，本省的戏曲教育事业得到了党和政府的高度重视。从 1956 年 3 月江苏省人民政府创办江苏省戏剧训练班，至 1982 年底，全省十一个省辖市和相当一部分县先后创办了戏曲学校。仅江苏省戏剧学校从 1958 至 1982 年的二十四年中，就培养出一千二百九十六名大、中专毕业生，多数成为各级剧团的艺术骨干。

中华人民共和国成立后本省戏曲的教育形式主要有三种类型：第一种由政府出资主办的戏曲（剧）学校，这是本省戏曲教育的主体。至 1982 年，全省有这类学校十一所，市级戏曲学校一般以所在地区流行剧种为主开设专业。如无锡市艺术学校主要设锡剧专业，扬州市文化艺术学校主要设扬剧专业。唯江苏省戏剧学校是全省培养编剧、导演、音乐、舞台美术和京剧、昆剧、锡剧、扬剧的一所综合学校。市级戏校，学制一般为三年，毕业分配市属及（市管）县级剧团。省戏剧学校鉴于专业要求不同，学制为：京剧、昆剧专业七至八年，地方戏和编导、舞台美术专业三至五年，毕业后由国家统一分配。这类学校均有固定校舍和较完整的教学设施，各专业均有一批训练有素的师资，按拟定的教学大纲执教，课程设置以专业为主，政治文化、基础知识和理论课并重。旨在培养德智体全面发展的专业与文化、理论和实践相结合的戏曲人才。第二种是戏曲训练班。有两种举办方式：政府文化部门举办和剧团委托省、市戏校代办。其特点是专业单一，短期重点培训或轮训剧团（或文化馆、站）急需的专业人才。这种训练方式往往是急需先学，重在实用，课堂教学与舞台实习紧密结合，对解决剧团急需专业人员业务水平的提高，起到缓解作用。如江苏省戏剧学校 1978 至 1982 年，先后举办过华东六省导演训练班、江苏省中青年主要演员进修班、江苏省文化馆（站）人员培训班等，均收到了良好的效果。第三种是由剧团举办的艺训班（也称学馆）。完全由剧团自助，师资仅由剧团一些主要演员或老艺人执教。由于经费、教材设施和经验等不足，学员成才率不高。但教学与舞台实践紧密结合，在提高学员的舞台经验上，有正规

学校所难及之处，它起到了缓解剧团人员不足和业务补充的作用。但此种培训方式已逐年减少。

小福寿班　徽剧科班。建立于清咸丰三年(1853)。通州绅士王藻(方伯)委托杨玉元组建。当太平军攻克南京后，扬州震动，原为某大盐商家的福寿徽班解体，演员星散。班主杨玉元率领部分演员，辗转来到南通，投靠王藻。当时王藻奉旨办团练，招地方富人宴会，演戏以娱宾客。杨玉元招贫家子弟四、五十人，组织小福寿科班。就天宁寺、盐义仓授艺，以流亡来通的艺人为师，并请苏州昆班艺人教昆曲，培养出不少人才，杨本人文武双全，昆乱不挡，技艺超群。其长子大锁演正生，二子演靠把武生，三子演旦行，四子演花脸，五子演小丑，六、七、八子为武行。以后王藻势衰，小福寿班转入里河农村，对里河徽班的发展起过一定作用，如里河乡班中的名艺人“里河十子”中的长山子、二松子等皆是出于此班。

庆盛班　皮簧戏(京剧)科班。清同治十一年(1872)由行伍出身、官至军门总兵的武夫王德胜，出银二百八十两，在其家乡赣榆县欢墩埠朱范村创办。特派管家王武涛从北京老三庆班聘请姚庆祥(文武老生兼红净)，来科任总教习。姚庆祥戏路很宽，执教甚严，入科者须交二十块银元作押，并与其签订生死合同。入科后，学生必须受姚亲订的“十大班规”制约。前后招收学童七十人，均以“庆”、“盛”二字取艺名。坐科主要教师还有文武旦兼擅的赵蓉艺、长靠短打甚精的孙伯子、以铜锤花脸著称的关庆喜等。

清晨五更起身，学童到郊外喊嗓，上下午均练毯子功、把子功，晚上在宿舍听老师讲戏词、教唱腔。规定燃烧五炷香为一课时。每天所教课目内容必须学会，不会者遭体罚。学童坐科半年后，根据各自身材、嗓音、反应、基本功等条件，逐一分行专授，所教剧目以皮簧戏(京剧)为主，兼学昆剧折子。

出科成名的艺人有：谢庆喜(武生兼红净)，他以演《玉泉山》关羽显圣活捉潘璋著称，有“活关公”之美称；朱盛桂(文武花旦)伶俐娇艳，手使双枪开打，擅演京昆合套的《白蛇传》；陈盛风(青衣)以一出《乾坤福寿镜》成名。还有田庆祥(架子花脸)、唐庆奎(文武小生)、孔庆梅(刺杀旦)也曾名噪一时。

庆盛班历经创办、坐科学戏、营业演出几个阶段，六年合同期满而报散。出科的部分学生，先后在赣榆的德义科班、长胜科班、同庆科班、金堂科班(先在沭阳，后迁赣榆)中任教，培养出一批戏曲人才。

李楼科班　梆子戏科班。光绪六年(1880)至光绪十六年丰县李楼村两个科班及由这两个科班组成的戏班的总称。管主蒋念言，自幼喜爱戏曲，为办该班，陆续卖去五百亩田地。教师狗皮领子(姓蒋，名不详)生、旦、净、末、丑全会，执教甚严，爱体罚。该班学生成名者颇多，丑脚宗连璧，语言诙谐，道白清晰，唱腔长、短、粗、细自如，闪眼、齉鼻、拐腿功过

硬，擅演《挡马》、《嗡先生看病》。旦脚周贾身段如春柳，登台如行云，唱腔刚柔相济，高低自如，在《刀劈杨藩》中饰樊梨花，片马滚刀，颇具威风，并以大净的浑圆声调显示人物的英武性格；在《穆桂英下山》中，他饰穆桂英单手持枪，连续作出十多个腾空翻滚动作。红脸蒋圣举嗓音高昂，口词清晰，擅演《雷振海征北》、《斩黄袍》。黄连英武功超人，在演出中，能快速爬上一丈高杆，四肢平伸，表演海鸭点水。二十余年中，蒋念言亲率戏班，活动于苏北、鲁南、皖北地区。

张积堂三代班　梆子戏科班。丰县师寨村人张积堂，祖孙三代人从清光绪八年(1882)至中华人民共和国成立前后共办了五个梆子戏科班。

第一代管主张积堂，自幼热爱梆子戏，四十岁时卖去一百二十亩田地，聘师招生，连办了两个科班，后改为戏班。他亲率戏班活动于苏北、鲁南等地。教师李科，会百多出戏，红脸功甚好。他勤恳善教，较少体罚，学生亲切地称他为恩师。成名的演员有红脸孙敦明、二红脸杨大祥、旦脚张文碧等。第二代管主张成春、张新春二人，自幼在其父戏班熏陶下，能唱能打、文武全才，自民国二年(1913)起又连续办了两个科班，张成春作为鼓板手，天天登台，张新春演《雷振海征北》、《赵匡胤哭头》最为拿手。教师孙敦明是前科出身，教学耐心，从不体罚，侯金山善教武功。学员成名者有：李正心(李二)，擅演《黑打朝》、《铡美案》。花旦银金，擅演《豹头山》。文武生宝刍，擅演《南阳关》。该班延续到本世纪四十年代初解体。第三代管主张步俄是张成春之子。于民国三十四年卖尽土地，又办了梆子戏科班，自己带班教学，从不懈怠，并经常请师伯入班教学。于民国三十六年又组成另一戏班。成名演员有大红脸薛二、二红脸蚂蚱、花旦张响。戏班于民国三十七年解体。

滕贡生班　梆子戏科班。由铜山县三堡乡徐三村官绅滕贡生于清光绪二十年(1894)创办。至民国二十四年(1935)，由滕秉森(子)、戴金山(首班徒弟)办科三期，每期三年，培养了近百名梆子戏演员。

首班管主滕贡生，班主“大衣箱”(姓名不详)兼教师，招收三十名艺徒，人称“贡爷班”。二班办于光绪三十年由滕秉森主持，人称“森爷班”；宣统末年(1911)由首班徒弟戴金山主办，公称“戴老板”。三期科班，均以班规严明、执教成章、学演结合著称。教学剧目以梆子红脸戏及武打戏以为主。如《反潼关》、《反阳河》、《反昭关》、《反西唐》、《薛刚反唐》，以及《铡美案》、《铡西宫》、《红打朝》、《黑打朝》、《花打朝》等。三科成名演员有戴金山(红脸)、岳全(外号“盖三县”)、赵壁(外号“镇铜山”)、刘福先(黑脸)、温占标(小生)、戴义(丑)、金玉(花旦)及大娃、二娃(戴金山之女，均为梆子戏早期女演员，她俩合演的《断桥》曾名噪一时)。

民国二十四年因滕家经济衰落，科班停办。演员自谋出路。

同庆科班　京剧科班。班主朱三麻子(诨名，原名不详)邀乡绅庄二黑、张玉林等集资五百银元，于民国九年(1920)在赣榆县青口镇北朱家圩创办。教师均系庆盛科班出身，有掌班兼摔打花脸田庆祥、老生徐盛春、旦行孔庆梅、小生唐庆奎。特聘原北京老三庆班文

武老生兼红净姚庆祥为总教习。

该科以六年合同招五十名学徒。订九条演出规章：一、扮戏前一刻钟到后台，各就其位。二、扮好戏不准说笑。三、不准错用行头。四、不准带酒上台。五、武场打头通不准擅离职守。六、不准冒场、误场、泡汤。七、不准错报家门、朝代。八、开戏前文武场面不准乱响乐器。九、扮神灵关帝者先净手，抱三炷香。违犯规章，轻者当天扣分儿；重者打出科班，永不留用。

姚庆祥时已八旬高龄，凡文武行当课必亲临示范。该班教师皆是其亲授弟子，师徒合作纹丝入扣，学徒的技艺都很扎实。教学一年，即到本县青口前宫大戏台及各乡镇、鲁南、东陇海一带演出，学徒课业益见长进。日夜两场连台一本戏，包银五十银元。

出科学徒成名者有：文武老生谢同庆，功架沉雄嗓音亮，演《刀劈三关》、《定军山》等黑白髯口戏颇有心得。长靠武生宋同仁，戏路有俞派（菊笙）之风，兼有"开口跳"功底，精通各路跟头，尤以连贯悬空蹶子翻得高、圆、漂、轻著称。短打武生王同乐，文唱韵味不俗，武打干净利落，讲究武戏文唱，擅演《一箭仇》、《夜奔》一类戏，演得有身份，有层次，唱中有情，打中有戏。花脸刘同山，嗓音苍老中含炸音，擅演奸白脸，扮相考究，在《捉放曹》、《战宛城》、《华容道》中，演的同是曹操，不同时运却勾出不同脸谱，带有鲜明特色，线条别致，神韵耐人品味。

该科班历时六年，于民国十五年十月解散。

南通伶工学社 京剧学校。民国八年（1919）五月，张謇在南通倡办。聘请欧阳予倩来南通主持办学事宜。欧阳予倩主张取新型学校形式，用近代教学方法，以区别于旧科班，乃定名为南通伶工学社，同年九月招生开学。张謇任董事长，梅兰芳任名誉社长，张孝若（张謇之子）任社长，欧阳予倩任主任兼主教务。教职员皆为欧阳予倩物色延聘。教师先后有：薛瑶卿、陈灿亭、吕筱卿、周庆恩、施桂林、张荣奎（以上教昆曲），李琴仙、吴我尊、水上飘、常月峰、李桂英、张彦堃、冯子和、赵桐珊（芙蓉草）、苗胜春、文容寿、赵玉珊、程君谋（以上教京剧）等。为丰富学生各种专业知识，学社还开设了音乐、场面、话剧、舞蹈等课程。

学社开办费两万银元，年经费一万二千银元，均由张謇筹措。

校址先在南公园的与众堂，为临时校舍。民国九年七月迁入南门望仙桥五圣殿旧址新建的校舍。新校舍占地十五、六亩，房屋六十余间，内有小剧场。一切家俱均新置，还兴建了教职员家属住宅。为有舞台实践基地，同时另建一所新型剧场，取名"更俗剧场"。

欧阳亲拟办学简章，订立各种制度，设置各种课程。学制定为七年。学习五年，实习二年。学生一切费用，由学社负担。校徽为五线谱加毛笔、钢笔各一支，取"融贯中西"之意。课程方面，欧阳予倩明确宣布：学社是"为社会效力之艺术团体，不是私家歌僮养习所"，"要造就戏剧改革演员，不是科班"。因此设置课程有：戏剧、国文、历史、地理、英文、体操、音乐、舞蹈、图画等。欧阳予倩亲编教材，亲自授课，并作示范表演。由于这些改革措施，伶

工学社学生，两年内就能单独演出。

学社除设戏剧班外，另设舞蹈班和西乐班。西乐班中途迁至上海，请陆露莎、西提（日本人）教授。

学社除课堂教学外，尤注重舞台实践，尽量给学生以观摩、欣赏、演出的机会。更俗剧场建立后，许多知名演员如梅兰芳、程砚秋、王凤卿、杨小楼、谭富英、赵桐珊、盖叫天、魏莲芳、姜妙香等，先后来这里演出。伶工学社学生不仅观摩欣赏了名演员的精湛艺术，且数次与梅兰芳等配戏或同台演出，使学业更有长进。民国十年欧阳予倩两度带学生去长沙、汉口，一面教学，一面演出。通过舞台实践，检验学习成绩。在汉口与陕西易俗社相遇，交流了教学经验。由于有少数人对欧阳予倩在伶工学社推行的种种改革措施持不同意见，欧阳予倩自感难以为继，遂于同年辞职回沪。

其后，张謇命徐海萍维持校务，民国十二年徐解职，陈树森继任主任。学社又维持了几年。在此期间，学社介绍了少数学生去北京拜名师深造。如：李斐叔拜梅兰芳、戴衍万拜王瑶卿，葛次江拜姜妙香，赵志秋拜冯子和等。张謇逝世一月后，学社因经费困难，张謇之子张孝若遂决定解散学社。民国十五年九月，伶工学社解体。

伶工学社自创办至结束为时七年。先后入社学生约九十余人，中途辍学者约三十人。音乐班撤销后离社者十三人，戏剧班解散后，从事舞台演出者仅二十余人。其中葛次江、林秋雯、李斐叔、顾树华、汪家惠、张玉崑、李竹修、金松亭、赵志秋、戴允康、姚雪涛、张婉云、李振武、查振亚、墨玉如、李冬生等，均成为后期更俗京剧团的骨干。

昆剧传习所（含新乐府、仙霓社）　昆剧科班、班社。创建于民国十年(1921)八月。由苏州道和、禊集曲社业余昆剧家张紫东、贝晋眉、徐镜清发起，并在汪鼎丞、吴梅、李式安、潘振霄、吴粹伦、徐印若、叶柳村、陈冠三、孙咏雩的赞助下，共同组成十二人的董事会，其中十人各赞助一百元，合资一千元，作为开班经费。民国十一年初，由经济实力雄厚，又雅好昆曲的上海纺织工业实业家穆藕初接办后，以“昆剧保存社”名义，于同年二月十日至十二日晚，假上海夏令配克戏院（今新华电影院）举行“江浙名人昆曲会串”三场。参加者有江浙两省著名曲家二十八人，串演了《长生殿·酒楼·醉妃》、《蝴蝶梦·访师、吊奠》、《牡丹亭·学堂》、《白罗衫·看状》、《白兔记·出猎》、《狮吼记·跪池》等三十余折昆剧传统折子戏。穆藕初、张紫东、徐镜清、贝晋眉、孙咏雩、俞振飞等皆粉墨登场，券资所入净余八千元，悉数充入该所经费。之后，穆私人承担该所每月约六百元的全部开支。

该所所址选定在苏州桃花坞西大营门五亩园（现苏州林业机械厂所在地）。聘请道和曲社的曲友孙咏雩任所长，共开设四张“桌台”，各台教师均是全福班后期知名艺人。有沈月泉主教小生（其他各行皆精，技艺全面，被尊称为“大先生”）；沈斌泉主教副、丑、净（人称“二先生”）；吴义生主教外、末、老生、老旦；许彩金主教旦行。半年后，许因故离所，由尤彩云接替，另有笛师高步云、拳术教师邢福海、文化教师周铸九、傅子衡。原定招收学员三十

名(均是男孩),穆接办后扩展为五十名。学员多为苏州梨园或贫家子弟,年龄为九至十四岁不等。规定须试学一年,所方认为有培养前途者,方写"关书"正式学戏。学习三年,帮演二年,五年毕业。顾时雨(传玠)、朱祖泉(传茗)、赵洪钧(传珺)、张金寿(传芳)、沈坤生(传锟)、王森如(传淞)、姚新华(传湄)、华福林(传浩)、刘顺斌(传蘅)等十九人为首批学员。后周根荣(传瑛)、姚兴华(传芗)、邵锦元(传镛)、龚仁(传华)等相继入学。

该所提倡文明办学,不打骂学生,并开设国文课,分初级、高级班。学习《古文观止》、四声、音韵等,以提高学员的文化素养。开始时,学"拍曲",不分行当,先学拍群唱较多的"同场戏"。如:《上寿》、《赐福》、《定情》、《赐盒》、《请郎》、《花烛》、《赏荷》、《赏秋》、《仙圆》等等。一支曲子,往往要拍数十遍乃至一、二百遍,直拍得滚瓜烂熟为止。民国十一年初,开排了《三挡》、《养子》、《胖姑》等戏,作为拍曲初阶段尝试性的"踏戏"。不久,张紫东的母亲寿诞,学员应邀前往张府(苏州补园)玉兰堂演戏,以示祝贺。有众学员献演的《上寿》、《仙圆》以及朱祖泉(传 茗)主演的《白兔记·养子》、沈南生(传锐)主演的《麒麟阁·三挡》,深受行家赞许。民国十二年初,所方根据各人的条件,确定行当,调整学戏的"桌台",开始全面"踏戏",先教做工和身段不多的所谓"摆戏"。然后,再开排唱做皆重的各行本工戏,除学戏外,还规定每个学员均须兼学笛子及其他某种乐器,以增强乐感,提高识谱能力,有助于舞台实践。民国十三年元月二日,学员们首次赴上海台湾路徐(凌云)宅客厅内部试演,获得成功。继于同年五月二十三至二十五日,以"昆剧传习所"名义于上海笑舞台首次对外公演五场。剧目有《浣纱记·越寿、打围、拜施、分纱》、《千金记·追信、拜将》、《邯郸梦·扫花、三醉》、《烂柯山·痴梦》、《连环记·起布、问探、三战》等传统折子戏四十八折。每场均由俞振飞、项馨吾、殷震贤等著名曲家加串名剧,一时间"嘉宾满座,蜚声扬溢",场场爆满,盛况空前。返苏后,又假北局青年会连续公演半月余,亦备受苏州观众欢迎。在此前后,穆藕初邀请挚友王慕诘(上海赓春曲社曲友)为首批学员题了艺名。该所先后共招学员约七十名,经陆续淘汰,取得"传"字艺名者实为四十四名。以艺名最后一字的偏旁标志行当。"玉"旁为小生行,如:顾传玠、顾传琳、周传瑛;"草"字头为旦行,如:朱传茗、张传芳、华传萍、沈传芷、姚传芗、刘传蘅、方传芸;"金"旁为老生、外、末、净行,如:施传镇、郑传鉴、倪传钺、赵传钧(后改冠生,易名传珺)、汪传钤、沈传锟、邵传镛;"水"旁为副、丑行,如:王传淞、姚传湄、华传浩等。

四年后,学员们已学会了二百三十余折戏,在所长孙咏雩率领下,于民国十四年十一月二十六日起,再次赴沪假笑舞台、徐园、新世界等处实习公演。其时,沈月泉、吴义生亦随往,继续为学员"踏戏",又增聘了昆剧名角陆寿卿、施桂林来所任教,并千方百计从京剧吸收新戏、武戏,大大丰富了上演剧目,深受观众赞许。顾传玠、朱传茗、张传芳的生、旦戏,施传镇的老生戏,更风靡艺坛,观众为之倾倒。此后,该所又往返演出于苏、沪之间,以实习演出收入贴补办学经费。后穆藕初因事业失利,已无经济实力支持该所,延至民国十六年十月下旬,将所务移交上海实业界人士严惠宇及陶希泉接办,投资二千元,经过一个多月的筹备,于同年十二月十三日正式改组成新乐府昆班。特花四千余元巨资购置一堂十蟒、十

靠全新衣箱，并租广西路笑舞台为专演场所，内部修饰一新，对外称“笑舞台新乐府昆戏院”。聘请负有盛誉的曲家俞振飞为后台经理，又委派林子彝、启用孙咏雩共同主持日常工作。

新乐府的诞生，标志着“传”字辈学员的出科，经济待遇已从原实习演出阶段每人每月发零钱，改为月包银制，并拉开档次，差别较大。续聘陆寿卿、施桂林、吴义生任教，为“传”字辈演员继续学戏创造条件。

民国十七年四月五日，与笑舞台合约期满，新乐府作了最后的告别演出，并由全体人员在台上合影留念。此后，又先后演出于苏州青年会、上海大世界等处。随着“传”字辈演员的声誉日高，以及由于包银差距较大而导致的戏班内部矛盾逐渐激化，不久，师兄弟们推派代表，与严惠宇谈判要求“自立”，未能达成协议，终于民国二十年六月二日，在苏州中央大戏院演完最后一台戏后，被收回衣箱，新乐府遂告散。

同年十月一日起，以倪传钺、郑传鉴、周传瑛、赵传珺、姚传芗、张传芳、刘传蘅、沈传锟、周传铮、施传镇、顾传澜等十一人为发起人，自筹资金置办衣箱，建成了集体经营性质的昆班一仙霓社。参加成员达三十余人。无班主，采用民主管理方法推选倪传钺、郑传鉴主持社务，由顾传澜负责“值戏码”。其时，名小生顾传玠已弃伶就学，名丑姚传湄亦改搭京班，阵容比前略逊。然冠生赵传珺已声誉鹊起，后来居上；丑脚华传浩亦能独挑大梁。因此，全班阵容仍不失行当齐全，实力雄厚。首演于上海大世界，一炮打响。此后，又辗转演出于上海、苏州、南京以及浙江杭、嘉、湖一带，在观众中享有盛誉。

仙霓社经历了昆剧传习所、新乐府的发展阶段，共积累上演剧目六百余折(出)。它主要承袭了先辈文班昆剧的艺术传统。演出了不少元、明、清杂剧、传奇中的名剧。如：《荆钗记》、《琵琶记》、《白兔记》、《幽闺记》、《牧羊记》、《浣纱记》、《牡丹亭》、《西厢记》、《西楼记》、《鸣凤记》、《千金记》、《玉簪记》、《狮吼记》、《水浒记》、《义侠记》、《翠屏山》、《连环记》、《金印记》、《金锁记》、《金雀记》、《蝴蝶梦》、《钗钏记》、《绣襦记》、《占花魁》、《千忠录》、《十五贯》、《长生殿》、《翡翠园》、《风筝误》、《白罗衫》、《渔家乐》、《如是观》、《铁冠图》等，以及《单刀会·训子、刀会》、《东窗事犯·扫秦》、《昊天塔·五台》、《紫钗记·折柳、阳关》、《草庐记·花荡》、《双珠记·卖子、投渊》、《四声猿·骂曹》、《宝剑记·夜奔》、《鲛绡记·写状》、《惊鸿记·吟诗、脱靴》、《燕子笺·狗洞》、《雁翎甲·盗甲》、《跃鲤记·芦林》、《万里缘·打差》、《虎囊弹·山亭》、《孽海记·思凡、下山》、《疗妒羹·题曲》等一大批优秀传统折子戏。又在实践中不断串演新戏、武戏，以适应多层次观众的需要。如：由顾传澜编排、整理的大型昆腔本戏《三笑姻缘》(上、中、下集)、《奈何天》(上、中、下集)、《玉搔头》(上、中、下集)，均成为该社较卖座的常演剧目。由京剧界名角林树棠、林树森、王益芳、蒋砚香、王洪等亲授的《安天会》、《状元印》、《凤凰山》、《雅观楼》、《割发代首》、《武松打店》、《蜈蚣岭》、《快活林》、《玉麒麟》、《大名府》、《乾元山》、《盗皇坟》、《时迁偷鸡》等昆腔、吹腔武戏亦陆续搬上舞台，不仅吸引了一批新的观众，也造就了如汪传钤、方传芸等优秀武戏演员，打破了原正宗南昆不分武行的传统，形成了“传”字辈中的武生、武旦行当。

正当“传”字辈演员在困境中奋斗、艺术上日益成熟之际，民国二十六年下半年，在上海福安公司游乐场演出时，“八·一三”战火烧毁了仙霓社的全副衣箱，使该社被迫辍演，处于名存实亡的境地。翌年九月起，部分“传”字辈演员又重新聚合，租借行头后，断断续续地演出 于上海东方书场、仙乐大戏院、大罗天、大中华剧场等处，终因门庭冷落、观众寥寥，于民国三十一年二月七日至九日，假东方第二书场公演三场后，正式告散，从此，“传”字辈师兄弟星散，各奔东西。

附：

昆剧“传”字辈演员一览表

一、凡在昆剧传习所阶段（含赴沪实习演出期间，即1921年8月至1927年12月12日止）招收为学员，并取得“传”字艺名者，均作为“传”字辈列入本表。共为四十四人。

二、艺名最后一字标志不同的行当：(1)凡演小生的均用“斜王”旁；(2)凡演旦的都用“草”字头；(3)凡演末、净的全用“金”字旁；(4)凡演副、丑的则用“三点水”，本表亦依此行当程序排列。各人不同的情况，亦尽可能在备注中加以说明。

三、有的演员因变换行当而更名者，均按他们后改的艺名、行当、擅演剧目排列。

四、在新乐府、仙霓社阶段搭班参加演出，或干些零星杂务的人员中，有十余人虽亦用过“传”字艺名排行，但均不能列为“传”字辈，本表也不再一一统计。

五、生卒年栏：凡卒年无“?”号而空白者，皆属1982年底前尚健在的“传”字辈演员。

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
顾传玠	顾时雨	苏州	1910.1—1965	沈月泉	小生	《八阳》、《见娘》、《吟诗、脱靴》、《惊变、埋玉》、《击鼓、堂配》、《拾柴、泼粥》、《守岁、侍酒》、《楼会、拆书》、《琴挑》、《惊梦、拾画、叫画》、《亭会》、《梳妆、跪池》、《小宴》(“连环记”)、《凤凰山》、《贩马记》、《雅观楼》、《割发代首》等。	为“传”字辈中最著名的小生演员。曾有《望乡》、《玩笺》、《琴挑》、《问病》等唱片传世。1931年6月2日于苏州中央大戏院演完最后一台戏后，即离班求学（改名顾志成）、转业，1965年1月6日病逝于台湾省。

续表一

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
周传瑛	周根荣	苏州	1912—	沈月泉	小生	《断桥》、《湖楼、受吐》、《琴挑、偷诗》、《跳墙、着棋》、《亭会、三错》、《桂花亭》、《井遇、看状》、《出猎、回猎》、《对刀、步战》、《小宴、梳妆、掷戟》、《卖兴、当巾》等。	建国后，历任浙江昆苏剧团、浙江昆剧团团长，兼任主要演员和教师，以饰演《十五贯》中况钟（改老生应行）一角，蜚声国内外。并曾任中国文联委员、中国剧协理事、剧协浙江分会副主席、名誉主席等职。
顾传琳	顾时霖	苏州	1908—1931	沈月泉	冠生	《定情、赐盒、闻铃、迎像、哭像》、《撞钟、分宫》、《南浦、辞朝、盘夫、书馆》、《扫花、三醉》、《议亲》、《哭魁》等。	系顾传玠胞兄，因患肺病于 1931 年 5 月在苏州逝世。
赵传珺	赵洪钧	苏州	1909—1942	吴义生	冠生	《见娘》、《辞朝、书馆》、《惊变、埋玉、闻铃、迎像、哭像》、《吟诗、脱靴》、《撞钟、分宫》、《折柳、阳关》、《八阳》、《哭魁》、《乔醋、醉圆》、《贩马记》等。	原工老生，名传钧，主戏不多；1929 年 4 月 10 日起改冠生（用现艺名）后，却一举成名，成为新乐府、仙霓社昆班台柱之一。仙霓社散班后，他穷困潦倒，于 1942 年冬倒毙在上海南市一条马路上。

续表二

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
沈传球	沈建高	上海漕河泾	1913—?	尤彩云	小生	《藏舟》、《折柳、阳关》、《辞朝、盘夫》、《扫花、三醉》等。	原工旦，名传蒿；1929年7月17日起改唱小生，用现艺名。于1932年即离仙霓社昆班，转业至上海新闻界工作。1957年尚健在，卒年待考。
袁传璠	袁福田	苏州	1911—1974	尤彩云	小生	《藏舟》、《认子》、《称庆、赏秋、盘夫》、《寄柬、佳期》等。	原工旦，名传蕃；1933年7月10日始改小生，用现艺名，以演配角戏为主，建国后。任武昌歌舞团教师。
史传瑜	史雨生	苏州	1913—1931	沈月泉	小生	《称庆、南浦、辞朝》、《扫花、三醉》、《定情、赐盒、闻铃》等。	亦常向师兄周传瑛学戏。他能戏不多，以上演开锣戏为主。
陈传琦	陈炳生	苏州	1916—1936		小生	《称庆、南浦、盘夫、赏荷》、《琴挑》、《楼会》、《藏舟》等。	1926年初，昆剧传习所于上海实习演出时招收其为学员，属“传”字辈中小班，初从师兄蔡菊生（传锐）拍曲，继向周传瑛、顾传琳等学戏，能戏不多，亦以演开锣戏为主。

续表三

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
朱传茗	朱祖泉	太仓横泾	1909—1974	尤彩云 丁兰荪	五旦兼正旦	《游园、惊梦》、《惊变、埋玉》、《断桥》、《说亲、回话》、《琴挑》、《楼会》、《受吐、独占》、《梳妆、跪池》、《思凡》、《瑶台》、《折柳、阳关》、《送客》、《乔醋》、《养子》、《痴梦》、《斩娥》、《南楼传》、《凤凰山》、《贩马记》等。	为"传"字辈中最著名的旦脚演员，长期与顾传玠合作，并有《瑶台》、《扫花》、《受吐》等等唱片传世。建国后，任上海市戏曲学校教师。
张传芳	张金寿	苏州	1911—	尤彩云 施桂林 丁兰荪	六旦兼五旦	《跳墙、着棋、佳期、拷红》、《学堂、游园》、《藏舟》、《亭会》、《楼会》、《琴挑、偷诗》、《絮阁》、《思凡》、《衣珠记》、《翡翠园》、《桂花亭》、《芙蓉岭》、《青龙阵》等。	1925年冬起，昆剧传习所在沪实习演出阶段，亦红极一时，成为"传"字辈中名旦之一。建国后，任上海市戏曲学校教师。曾有《佳期》、《琴挑》、《思凡》等唱片传世。
华传萍	华和卿	苏州	1911—1939	尤彩云 丁兰荪	五旦兼六旦	《挑帘、裁衣》、《跳墙、着棋》、《借茶、前诱、后诱》、《觅花、庵会》、《交帐、送礼、反诳》、《激秦》、《呆中福》(饰刁奶奶)等。	扮相艳丽，擅演较花俏的旦角，亦为"传"字辈中名旦之一。

续表四

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
沈传芷	沈葆荪	原籍无锡洛社生于苏州	1906—	沈月泉	正旦	《养子、出猎》、《痴梦、泼水》、《纳妾、跪门》、《剪发、卖发、描容、别坟、廊会、书馆》、《认子》、《后亲》、《卖子、投渊》、《做鞋、夜课、荣归、诰圆》、《芦林》、《痴诉、点香》等。	系昆剧名小生沈月泉之次子。原工小生，名传璞；1925年始改正旦。用现艺名。其小生、正旦戏均由乃父传授。唯《芦林》、《痴诉、点香》两戏无师授，是与华传浩合作，自行设计身段排演的。建国后，任上海市戏曲学校教师。曾有《养子》《认子》、与小生戏《辞朝》、《拾画》等唱片传世。
姚传芗	姚兴华	苏州	1912—	许彩金 尤彩云 钱宝卿 丁兰荪	五旦 六旦	《相约、讨钗》、《绣房、别祠》、《跳墙、着棋》、《借茶、活捉》、《游园、惊梦、寻梦》、《题曲》、《访友》、《花鼓》、《呆中福》（饰葛巧姐）等。	建国后，任浙江省戏曲学校教师，《寻梦》、《题曲》两出昆旦独脚冷戏，由其独传其艺，现两剧已成为保存在昆剧舞台上的优秀折子戏。
刘传蘅	刘顺斌	苏州	1908—	沈月泉 尤彩云 王益芳 等	四旦 （刺杀旦）	《刺梁》、《刺虎》、《杀山》、《杀嫂》、《杀惜》、《盗库、水斗》、《劈棺》、《红线盗盒》、《借扇》、《花鼓》等。	建国后，任中南文工团及后改组而成的武汉歌舞剧院舞蹈教师，并曾任武汉市文联副主席、中国舞蹈家协会湖北省分会名誉主席等职。

续表五

艺名	本　名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备　注
王传蕖	王仁宝	苏州	1911—	吴义生 尤彩云 施桂林	正旦	《做鞋、夜课、荣归、诰圆》、《后亲》、《卖子、投渊》、《认子》、《悔嫁、痴梦、泼水》、《养子、出猎》、《剪发、卖发、描容、别坟》、《出罪、府场》等。	初习作旦、五旦，1927年昆剧传习所在沪实习演出时始改正旦，其正旦戏悉由施桂林授。建国后，先后任上海市戏曲学校、江苏省戏曲学校教师。
方传芸	方三寿	苏州	1913—	尤彩云 林树棠 等	作旦，后兼小武生、武旦	《胖姑》、《番儿》、《饭店》、《花报》、《寄子》、《对刀、步战》、《借扇》、《打店》、《乾元山》、《三岔口》等。	建国后，为上海戏剧学院副教授，历任该院表演系形体教研室副主任、主任等职，并兼任上海市戏曲学校教师。曾与汪传钤合作，自行设计身段，新排昆剧武戏《挡马》，获得成功。现该剧已成为具有全国影响的优秀保留剧目。
沈传芹	沈永寿	苏州	1909—1952	沈月泉	正旦	《卖子、投渊》、《养子、出猎》、《悔嫁、痴梦》、《认子》、《出罪、府场》、《后亲》、《斩娥》等。	原工小生，名传琪；1928年1月28日始改正旦，用现艺名。五十年代初，曾在华东戏曲研究院艺术室工作。

续表六

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
马传菁	马家荣	苏州	1909—1972	吴义生	老旦	《刺字》、《别母》、《议亲》、《劝妆》、《女舟》、《问病、姑阻、失约、催试》、《相约、讨钗》、《挑帘、裁衣》、《罢宴》、《花婆》、《借饷、守门、杀监》等。	建国后，先后在广东粤剧团、上海市戏曲学校、浙江省戏曲学校、浙江昆剧团任教师。
龚传华	龚仁	昆山	1911—1932	吴义生	老旦	《守门、杀监》、《相约、讨钗》、《花婆》、《拷红》等。	
陈传荑	陈文嘉（绰号小湖北）	原籍湖北武昌生于苏州	1916—?		五旦	《赏荷、赏秋、盘夫》、《琴挑》、《藏舟》、《思凡》等。	1927年初，昆剧传习所在沪实习演出时招收其为学员，属“传”字辈中小班，初从师兄蔡菊生(传锐)“拍曲”，继向张传芳、华传萍、袁传蕃等学戏。能戏不多，1935年冬离班转业，卒年不详。
沈传锟	沈坤生	原籍无锡洛社生于苏州	1911—	吴义生 沈斌泉 陆寿卿等	净	《训子》、《刀会》、《三闯、负荆》、《花荡》、《闹庄、救青》、《山亭》、《击犬、盗绡》、《惠明》、《花判》、《火判》、《嫁妹》、《冥勘》、《访普》、《刘唐》、《鸿门、撇斗、别姬、乌江》等。	系昆剧名副沈斌泉之子。初习小生，后改净行。建国后，任浙江省戏曲学校教师。六十年代初，曾为苏州市戏曲研究室绘制昆剧脸谱七十余幅。

续表七

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
邵传镛	邵锦元	昆山	1908—	沈月泉 沈斌泉 陆寿卿	净 (主白面)	《五台》、《北饯》、《北诈》、《功宴》、《参相》、《雪塘、串戏》、《罗梦》、《拔眉、探监》、《进美、采莲》、《拐儿》、《寄信》、《问路》、《演官》、《打差》、《磨斧》、《呆中福》(饰陈直)等。	建国后,任上海市戏曲学校教师。
周传铮	周根生	苏州	1909—1977	沈斌泉 陆寿卿	净 (主白面)	《赛愿》、《改书、脱冒、男舟》、《教歌》、《秦本》、《关粮、抢粮》、《贺喜》等。	系周传瑛的胞兄。建国后,任国风昆苏剧团及后改组而成的浙江昆剧团演员。并为新改编昆剧《十五贯》作曲者之一,又在该剧中饰演尤葫芦,颇获成功。
薛传钢	薛森宝	原籍江阴生于苏州	1910—	沈月泉 沈斌泉	净 (兼白面)	《青门》、《闹朝、扑犬》、《相梁、刺梁》、《刺虎》、《痴池》、《红线盗盒》、《三岔口》等。	常演配角及带有跌扑、开打的净行角色。建国后,先后在上海市戏曲学校、江苏省戏曲学校任教师。
金传铃	金寿生	上海	1904?	沈斌泉	净	《三战》	原是流落街头的小乞丐,1922年被收留进昆剧传习所习艺。1924年5月,该所学员于上海笑舞台首次公演时,金饰演《三战》中张飞。不久,因违犯班规被所方除名。卒年不详。

续表八

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
陈传镒	陈文量	原籍湖北武昌生于苏州	1914—?		净	《渡江》	系陈传荑胞兄。1927年初，昆剧传习所在上海实习演出时招收其为学员，属"传"字辈中小班。初从师兄蔡菊生（传锐）"拍曲"，继向周传铮等学戏，仅上台演出过《渡江》一折。1928年4月5日"新乐府"于笑舞台合影时，他亦在场。不久，即离班转业。卒年不详。
施传镇	施培根	苏州	1911—1936	吴义生 沈锡卿	老生	《搜山、打车》、《吃茶、写本、斩杨》、《别母、乱箭》、《出罪、府场、饭店》、《不第、投井》、《议剑、小宴》、《杀惜》、《扫松》、《骂曹》、《当酒》、《前逼》、《酒楼、反诳》、《蝴蝶梦》、《南楼传》、《玉麒麟》、《大名府》等。	系昆剧名旦施桂林之子，属"传"字辈中当家老生。尤擅做工，身段边式，刻画人物，细致入微，有"昆曲余叔岩"之称。是仙霓社发起人之一。
郑传鉴	郑荣寿（字境臣）	苏州	1910.1—	吴义生	老生	《卖书、纳姻》、《弹词》、《追信、拜将》、《搜山、打车》、《卸甲、封王》、《卖发、别坟、扫松》、《议剑》、《吃茶》、《侠试、赠马》、《贩马记》等。	四十年代中叶起，应聘为上海越剧界技导，参加了《金山战鼓》等数百个剧目的排演工作，在越剧吸取、借鉴昆剧的表演方面有很大的贡献。建国后，任上海市戏曲学校教师。

续表九

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
倪传钺	倪筱荣（后又改名倪宗扬）	苏州	1908—	吴义生	老外兼老生	《交印》、《闹朝、扑犬》、《判斩、见都》、《大审》、《云阳、法场》、《寄子》、《打子》、《草诏》、《纳妾、跪门》、《鸿门、撇斗》、《辞阁》、《开眼、上路》、《贩马记》等。	建国后，任上海市戏曲学校教师。
包传铎	包根生	苏州	1911—	吴义生	老生兼副末	《酒楼》、《扫松》、《见都》、《议剑、小宴》、《卸甲、封王》、《寄子》等。	以演配角戏为主，建国后，任国风昆苏剧团及后改组而成的浙江昆剧团教师兼演员，在昆剧《十五贯》中饰演的周忱，颇获好评。
汪传钤	汪福生	苏州	1911—1958	吴义生	副末兼老生，后专工武生	《火判、指路、闯界、求灯》、《对刀、步战》、《激秦、三档》、《夜奔》、《打虎、狮子楼、杀嫂》、《借扇》、《打店》、《蜈蚣岭》、《快活林》、《安天会》、《状元印》、《三岔口》等。	建国后，为华东歌舞团（即上海歌剧舞剧院的前身）教师，并兼任上海市戏曲学校教师，曾与方传芸合作，新排昆剧武戏《挡马》，颇获成功。
屈传钟	屈金通	苏州	1912—1940?	吴义生	老生	《追信、拜将》、《召登、荣归》	1930年因违犯班规离开新乐府昆班不再唱戏。1940年前后病逝于苏州。

续表十

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
沈传锐	沈南生	苏州	1909—1924	沈月泉	老生	《三档》	系沈月泉之幼子。他绝顶聪明，学戏接受能力强，笛子也吹得好，是个好老生，可惜刚得“传”字艺名即病逝于苏州。
华传铨	华金林	苏州	1914—1931	吴义生	老生	《追信、拜将》、《酒楼》、《卸甲、封王》、《小逼、牧羊》、《伏虎》等。	系华传浩的胞弟。平时，主要饰演配角，主戏不多。
蔡传锐	蔡菊生	吴县黄埭	1906—1929		笛师		幼习堂名，1922年带艺入昆剧传习所学习，专工擫笛，艺高超，一直是“传”字辈的主笛。
王传淞	王森如	祖籍山东世居苏州	1907—	沈月泉沈斌泉陆寿卿	副（二面）兼丑	《游殿》、《狗洞》、《写状》、《挑帘、裁衣》、《借茶、活捉》、《议剑、献剑》、《开眼、上路》、《乐驿、扶头》、《嵩寿、吃茶》、《评话》、《请医》、《回营》、《照镜》、《借靴》、《南楼传》、《雅观楼》、《割发代首》、《呆中福》（饰刁嚣）等。	初学小生，后改习副（二面），兼工丑行。建国后，长期任浙江昆苏剧团及后改组而成的浙江昆剧团演员，兼教师，在昆剧《十五贯》中饰演娄阿鼠一角，饮誉中外。1959年与1960年，《苏联大百科全书》、《法国大百科全书》之世界文化名人中，皆有其小传。

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
顾传澜	顾根祥	原籍吴县香山生于苏州	1911—1939	沈斌泉 陆寿卿	副(二面)	《前金山、后金山》、《翳桑》、《借茶、拾巾、后诱、活捉》、《觅花》、《养马》、《讲书、落园》等。	一直兼任班里的“值戏码”,并擅长编排新戏,仙霓社上演的《三笑姻缘》等,均由其编排、整理而成。
张传湘	张茂	上海	1905—?	沈斌泉	副(二面)		演戏有怯场毛病,因此,很早就不再登台,专为班里作些誊写剧本等文字工作。1928年4月5日“新乐府”于笑舞台合影时,他亦在其中。不久,即转业在吴县浒墅关任教师,卒年不详。
姚传湄	姚新华	苏州	1909—?	沈斌泉 陆寿卿	丑	《游街、诱叔、别兄》、《下山》、《访鼠、测字》、《招商》、《相梁、刺梁》、《扫秦》、《茶访》、《问路》、《贺喜》、《坠马》、《惊丑、前亲》、《教歌》、《山亭》等。	系姚传芗的胞兄。昆剧传习所及后组成的“新乐府”昆班当家丑脚。1931年曾易名盖小三,改搭京班。随后一度返回仙霓社演出过。1940年前后,随某京班出国演出未归;六十年代初,仍定居于柬埔寨金边。现传闻已故世,卒年不详。
华传浩	华福麟(字湘卿)	苏州	1912—1975	沈斌泉 陆寿卿 王洪	丑	《问探》、《盗甲》、《羊肚》、《茶访》、《相梁、刺梁》、《问路》、《诱叔、别兄》、《访友》、《绣房、送亲、脱冒》、《扫秦》、《下山》、《访鼠、测字》、《卖兴》、《拾金》、《芦林》、《痴诉、点香》、《偷鸡》、《盗皇坟》、《大名府》等。	建国后,先后任华东歌舞团(即上海歌剧舞剧院的前身)、上海市戏曲学校教师,著有《我演昆丑》一书,1961年由上海文艺出版社出版。

续表十二

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
周传沧	周巧生	苏州	1911—	沈斌泉 陆寿卿	丑	《拔眉、探监》、《拐儿》、《丐辱、醉二》、《请师、拜帅》、《演官》、《别弟》、《借靴》、《磨斧》等。	建国后，任上海市戏曲学校教师。
徐传溱	徐永福	苏州	1909—1942	沈斌泉	丑	《下山》、《坠马》、《拾金》、《山亭》等。	他天资聪颖，学戏接受能力强，《下山》是他第一个开排，并率先在沪演出的。后来染上吸鸦片恶习，艺术上不求上进。又违犯班规，约于1925年被所方除名，离开传习所，直至1933年2月起才重返仙霓社搭班演出。
章传溶	章根元	苏州	1914—1937?	尤彩云	丑	《下海》、《拾金》、《请师、拜帅》等。	原工旦，名传蓉，后因嗓子不好，1927年12月13日起改演丑(用现艺名)，主戏不多。因吴语“章”、“张”不分，故刊登广告及戏单中，常误列为张传蓉或张传溶。1931年离班转业至苏州电话局工作。

续表十三

艺名	本名	籍贯	生卒年	师从	应工行当	擅演剧目	备注
吕传洪	吕桂卿	苏州	1917—	陆寿卿 王洪	丑	《问探》、《拾金》、《下海》、《下山》、《扫秦》、《访友》、《王小二过年》、《打杠子》、《小放牛》等。	1926年初，昆剧传习所在上海实习演出时招收其为学员，属“传”字辈中小班，初从师兄蔡菊生（传锐）“拍曲”，工老生，名传钰；后随陆寿卿及师兄华传浩等学戏，改丑脚，用现艺名。建国后，历任中国人民解放军华东军区艺术学院、总政歌舞团、新疆军区政治部文工团舞蹈教师。

许庙科班　梆子戏科班。是丰县许庙村从民国十二年(1923)至民国二十六年连续五个科班的总称。管主许若胜是酷爱梆子的贫苦农民。他依靠地方集资办班，流传过“许若胜开大箱，打不起戏大家帮，帮米帮面帮劈柴，才把小戏打起来”的俗谚。教师有孙敦明、蒋立忍等，他们戏路广，教学耐心而有创造性，十多年中培养二百余名弟子，如文武生李云鹏，红脸蒋捧，丑脚吴小楼，女旦德玉、德兰、德花，鼓板手陈瑞玉等，在中华人民共和国成立前后，都成为苏北、鲁南、皖北、豫东不少县、市梆子剧团的骨干。该班经常教学和上演的剧目有三百多个，其中拿手的有《雷振海征北》、《樊梨花征西》、《铡美案》等。在教学和舞台实践中，师生精心钻研，诚恳合作，糅合高调梆子、平调梆子和柳子戏优点，创造了〔风流诙谐调〕、〔小宫花〕等唱腔和〔八不凑〕等锣鼓经，丰富了江苏梆子戏音乐。

“聚”字科班　京剧科班。成立于民国十七年(1928)农历十一月十四日。设在东海县天西庙内。班主钱兴照。坐班老师有:窦金安(花脸)、文金生(老生)、徐金贵(旦脚)、孔金银(须生)、郭金福(武生)、王多成(翻打)。皆从山东省郯城马头镇“金”字班邀请。科班成立时有学徒十余名，至春节增至三十五人。原定五年出师。因班主钱家最小一辈以“聚”字排行，学徒也以“聚”字取名，艺名由各人自己抓阄决定。他们是:李聚禄(大师兄)、宋聚金(二师兄)、张聚银、严聚才、钱聚宝等。学徒只管吃饭不发工钱。班主出资八百块银元到上海购置戏衣等物。老师教戏纪律甚严，学徒一人有错，全体挨打。学徒背地都称老师为“老狼”。但学戏进度甚快，一年多即能演戏十几出。首场演出大戏由老师主演，部分折子戏、武戏由学徒主演。演出剧目为:《闻太师回朝》、《辕门斩子》、《救西宫》、《金埝桥》、

《独木关》、《大赐福》、《黄金台》等。民国十九年五月，因班主不发单衣，学徒纷纷罢演。班主无奈，遂以八百五十块银元开价将科班及衣箱卖与他人。翌年，因班中不断有人逃走，便自动散伙。学徒一部分到山东郯城搭班演出，一部分留在巴山镇重新组班唱戏。科班演出的剧目还有:《长坂坡》、《芦花荡》、《火烧连营》、《二进宫》、《连环套》、《战马超》等五十余出。

大李集"庆"字科班 京剧科班。成立于民国二十四年(1935)。学员以"庆"字取名。科班设于睢宁县大李集东圩火神庙内。班主李精臣，为李集镇乡绅，是京戏票友，家有戏箱，曾登台演唱。因酷爱京戏，曾卖地一顷多，作为科班资金。特请殷茂源F(山东滕县人)、吴玉堂(北京人)、李成文(睢宁人)、杨靠山、徐会秀(山东郯城人)作教师，招收李集附近九至十五岁农家子弟三十五人，传授京剧艺术，两年后科班全体人员转到安徽宿迁县光明戏院作班底，实习演出。后又返回李集，组织吉庆舞台，李精臣自作班主，正式营业演出。后来又招收高玉才、田振华、李长华、刘家中等学员跟班学艺，不再按"庆"字取名。

该科班以教演武戏为主，文戏较少，教学方法由教师示范和口授，没有演出脚本。经常演出的剧目，有《独木关》、《摩天岭》、《广太庄》、《雁门关》、《连环套》、《九龙杯》、《八义图》等。演出地域，东起淮阴，西至开封，南达滁县，北至枣庄，在方圆几百里内颇有影响。艺术上较有成就的学员，有满庆余、孙庆堂、李庆华、卞庆桂、王庆生、王庆和、周庆山等。

1948年淮海战役期间，"庆"字科班在中国共产党领导的泗阳、灵璧、睢宁县的县长金展率领下，冒着国民党飞机轰炸扫射的危险，到庄河、鲁庙、陈集、大庄等地慰问华东野战军十四医院伤病员，演出一月之久。

鸿春社(含鸣声社) 京剧科班。秦昆山、筱启山夫妇于民国二十五年(1936)在南京创办。初名秦家班，民国二十八年改为鸿春社。该社教师除秦妻外，还短期聘请阎喜林、韩宝昌、关盛明、周三元、金少山、杨瑞亭等教戏。学徒边学边演，实为半科班半戏班性质。曾赴天津、上海、无锡、镇江、扬州、芜湖等地演出。班规规定:学戏九年，帮师一年。初办时，学徒进班均易姓为秦，并以"巧"字排行，改鸿春社后易为"鸿"字排行，如季鸿奎、朱鸿发等。

民国三十二年，秦昆山将此社租典给赵万和、刘凤霞夫妇，改名为鸣声社。除原鸿春社学徒外，赵万和夫妇又招收新徒，以"鸣"字排行。如张鸣童、程鸣华、张鸣昆、叶鸣兰等。民国三十五年，秦昆山将鸿春社赎回，鸣声社仍继续开办，因成两个科班。鸿春社招收的第二期学徒，以"春"字排行，如张春明、万春燕等。民国三十七年，秦昆山又将该社卖给吕庆寿，鸿春社就此告散。鸣声社则由赵妻刘凤霞聘请章佩秋、张桂芬、李人杰、孙盛云等人教戏，学徒技艺大有提高。中华人民共和国成立前，刘凤霞病故，赵万和辞退了大部分教师，学业渐废。1952年，赵因偷、漏税被判刑二十年，鸣声社亦散。

马路口班 梆子科班。民国二十五年(1936)冬，创建于丰县马路口村。管主刘苍玉，

梆子戏爱好者。教师薛怀玉，苏北名生，擅演《南阳关》；王东海(副净)，擅演《张飞闯荡》。他们执教耐心，甚受学生爱戴。学生三十余人，常在饥寒中苦学苦练。民国三十六年“七·七”事变，激起了师生们抗日救国的热情，在八路军工作人员指引下，由王东海率领奔赴丰县和单县的交界处终兴，在当地人民政府领导下，定名为丰县流动剧团。按八路军官兵待遇，演员每月津贴一元，教师每月津贴三元，王东海津贴五元。每人一套棉衣、一条棉被。剧团经常演出《薛礼征东》、《雷振海征北》、《张飞闯荡》等剧目。1939 年晋升为湖西专区直属剧团，改名为湖西剧团。连续排演郭影秋创作的《汉奸反正》、《小过年》(又名《杀鬼子》)、《黄后楼》(又名《黑心地主》)、《皖南惨案》等新剧目。剧团除为地方群众演出外，常跟八路军随军演出。1940 年专区配备给剧团长、短枪三十四支，剧团成为一支又演戏又打仗的队伍。1944 年春，剧团随专区军队赴晋、冀、鲁、豫、苏边区参加连级以上的干部会议，沿途连打数仗，在龙王庙战斗中，王东海、徐金榜等人活捉两名日本兵，带到会上，演出活报剧《捉鬼子》。1944 年秋，参加边区反碉堡运动，全团分为三个小组，半个月中拔除敌人薛庙、曹马里等七个碉堡。1945 年日本侵略军投降，剧团晋升为晋、冀、苏、鲁、豫边区宣传大队。1946 年在阳谷县整训后，响应上级号召，一部分演员随刘、邓大军南下，一部分转入兵站工作，一部分转入地方干部队伍。

许家班　扬剧科班。民国二十八年(1939)初在扬州市徐凝门街羊胡巷二号黄宅组成。初事杂技训练，后改学维扬戏。该班男女同科。班主许世信，邗江县瓜洲人，原在日本开美容社，带过杂技班子，被称为“浪人”。

该班初收学员十几名，后增至三、四十名。学员艺名以“筱”字作姓(实际从许姓)，“慧”字排行，如筱慧娟(张美云)、筱慧芳(黄宗英)、筱慧敏(蒋剑峰)、筱慧卿(蒋剑奎)等。入科学员先至康山道义会烧香起誓，立十年契约，言明生死无涉，入科后立有统一服装、集体吃饭、睡觉、行动的规矩。另外教授日语和日本礼议，以备日后去日本演出。该班聘请的主课老师为陈立祥，武功老师有孔照炳、朱龙喜及京剧艺人张瑞亭、筱十三旦等。音乐老师有颜琦、刘子声、玉茂生等。也有临时聘请来扬演出的扬剧艺人，如十麟童、武麟童、臧克秋、林玉英、林小斋、姜德余教戏。

班主许世信直接参与制定教学内容和教学方法。以《王樵楼磨豆腐》、《活捉》、《双下山》等小戏开蒙。男生先学小丑，女生学小旦，以掌握维扬戏“三小”行当的表演特色。并要求学员广泛学习各种角色，经过长期考察后再划分行当。安排年龄较大的学员从学戏入手练功，年龄较小的学员从练功入手学戏，或练杂技功。又每人发一乐器，要求唱奏兼能。

该班开办一、二年后即实习演出。先是搭班演小戏一、二出，或演堂会。后以童子班名义先演于农村集镇，继而进城。曾先后到过邗江、江都、高邮、宝应、泰州、镇江、南京、芜湖等地。班主许世信依仗日本势力，其戏班通行无阻，且不需缴税，营业兴旺，获利甚丰。学员生活却十分困苦，民国三十五年春，抗日战争胜利不久，历时七年的许家班，被迫在高邮

停办。

“长”字班　京剧科班。成立于民国三十七年(1948)十一月,由沭阳县商会主办,聘请潘兰田、苗福祥二人负责。教师有乙佩恩、李金贵、王少艳、宋向亭、吴同武、钱聚宝、陆少银、潘洪才等。学徒以“长”字取名,按金银财宝、荣华富贵、福禄寿喜等吉祥字排列,共有学徒四十多人。班址设于沭城大众舞台。该班教授的剧目有《打严嵩》、《甘露寺》、《赶三关》、《贺后骂殿》等。1951年春,“长”字班学员开始在大众舞台卖票演出,并邀外地名角来搭班挂牌,被邀者有荀派男旦王慧君、老生王琴生、青衣新艳秋、武生周云亮、武旦周云霞等。通过同台演出和传授,学徒们进步很快,不久即能顶角唱戏。该班出科的男旦宋长荣、小生张长富、武生乙长银、花脸耿长信等,均成为1954年以该班出科学员为基础组建的沭阳县京剧团的主要演员。其中宋长荣又于1961年拜荀慧生为师,成为嫡传荀派男旦传人。

江苏省戏剧训练班　1956年5月,江苏省文化局批准创办。地址在南京市延龄巷五号一座小仓库里。王东藩任主任,顾加生、卞服心任副主任。训练班先后办过三期:第一期1956年5月至9月,培训扬剧、淮海戏青年演员六十二名;第二期1956年11月至1957年3月,培训淮剧、柳琴戏、泗州戏、四平调、扬剧、淮海戏青年演员八十一名;第三期1957年8月至1958年2月,培训锡剧演员、导演和音乐人员七十八名。1958年2月,江苏省人民委员会决定将训练班改建为江苏省戏曲学校。

三期训练班,教学分两单元进行。第一单元开设政治、语文、表演、音乐、身段、武功等基础课程,旨在提高培训人员的文化素质和专业基础知识,第二单元由一些颇有经验的演员、导演(主要从剧团请来)帮助排练各剧种一些优秀传统剧目,旨在提高学员的表演水平。排练剧目有:扬剧《陈英卖水》、《断桥》,淮海戏《跑窑》、《赶脚》,淮剧《罗英访贤》、《状元袍》,柳琴戏《小书馆》、《喃药》,锡剧《珍珠塔》、《水泼大红袍》、《董家山》等。排练采用三结合方法,本剧种老艺人教唱念,音乐教师讲解发声和简谱,昆剧教师教身段,表、导演教师综合排戏。

训练班教师有王万青(扬剧)、徐子权、宋选之、宋衡之、刘恒桐(以上昆剧)、杨彻、温士奇(以上表、导演)、武俊达(音乐)等。应聘执教的老艺人有:谷广发(淮海戏)、华良玉(淮剧)、王平均(柳琴戏)、李如祥、过昭容(以上锡剧)等。

南京市戏曲学校　1958年7月成立,同年9月1日开学。设京剧、越剧、扬剧三个班。校址在南京市香铺营二十九号。南京市文化局局长董昌达兼校长,李碧莹及京剧老艺人苗胜春任副校长。京剧班学员四十五名,主要教师:孙瑶芳(小生)、张九奎(老生)、王多寿(丑)、赵鸣慧(花旦)等,新艳秋亦曾任教。越剧班学员三十名,教师梅月楼(花旦)、黄笑笑(丑)等,竺水招、商芳臣亦来校兼课。扬剧班学员二十八名,教师包桂卿等。该班除在本校学习外,还在江苏省戏曲学校扬剧短训班学习部分课程。

1959年元旦,三个班学员演出了《武家坡》、《黄鹤楼》(京剧)、《鸿雁传书》(扬剧)、《盘

夫》(越剧)等剧目。

1960 年,该校迁至峨嵋路。不久,因师资、经费问题,扬剧班调归江苏省戏曲学校;越剧班中女学员调南京市越剧团,男学员调南京市所属各县剧团。个别人转京剧班。京剧班继续办学,改名为南京市京剧学馆。1970 年撤销,改建为南京市京剧团。

淮阴艺术学校 中等专业戏曲学校。建于 1958 年夏,校长章光亚。前身是淮阴专区文化干部训练班。艺术学校首届招收淮海戏学员七十人,分设表演和音乐两个专业班。教师有温士奇、蒋其章、刘长珍、单太平、朱云兰等。教学剧目以小戏为主,如《抱畚箕》、《跑山》、《借驴》、《拾稖头》等。1961 年,因精简机构,学校降格为文艺训练班。1962 年,文艺训练班停办,教师和学员分别进入江苏省淮海剧团和几个县的淮海剧团,校舍及其他物资归江苏省淮海剧团所有。1973 年,淮阴地区专员公署决定恢复文艺训练班,并在健康路一百三十号兴建办公和宿舍楼、练功房、食堂共一千平方米,章西召为主任。1977 至 1982 年底,为省淮海剧团和市京剧团分别办了两期学员班,为各县剧团办了两期青年演员进修班和一期导演学习班。

新海连市戏剧学校 1959 年 1 月建立,1961 年 10 月因新海连市改名连云港市,该校亦改称连云港市戏剧学校,校长韩长印,副校长梁维华、夏兴仁。

该校于 1958 年底和 1959 年夏,先后招收学员四十四名,1960 年后又陆续补招学员十名。按入学年龄划分甲、乙两班,十五岁以上者为甲班,学制暂定三年;十五岁以下者为乙班,学制暂定五年,原计划培养话剧、歌舞演员,开学后不久,遵照上级指示改学淮海戏。1960 年增设京剧班,为市京剧团代培学员二十一名,学制为五年。该校采用"以戏带功"、"以戏促功"的教学方法,以排戏为主,开展各科教学和组织实习演出。特请江苏省淮海剧团的主要演员朱桂洲、杨云发、戈淑琴、陈玉梅等来校教授唱腔,又聘请淮海戏老艺人李学甫、单太平等来校任教。1961 年底,东海县淮海剧团撤销,该团的业务骨干被吸收入校,通过边教学边演出,积累了一批在观众中颇有影响的剧目,如古装戏《红楼梦》、《挑女婿》、《青蛙仙子》、《樊梨花点兵》、《乔老爷上轿》和现代戏《玉兰拜寿》、《林海雪原》等。

1962 年 4 月,市文教局撤销该校建制,淮海戏班改用实验淮海剧团名义对外演出,京剧班学员转入市京剧团。

江苏戏曲学院 1959 年 4 月,经江苏省人民委员会批准成立,其前身为江苏省戏曲学校。院址在南京市申家巷四十六号。江苏省文化局长周邨兼院长、党委书记,王平任副院长、党委副书记,主持日常工作。苏光任副书记,徐观伯、张桂轩、彦军任副院长。学院设置戏曲、曲艺两系和进修班及戏曲研究室。戏曲系开设昆剧、锡剧、扬剧、目连戏、徽剧、木偶专业,招收学生一百多名。曲艺系开设苏州评弹专业。进修班培训淮剧、锡剧、越剧在职演员、导演和音乐人员一百二十名。教职员工三百零八人。

1960 年 5 月,学院与省属锡剧、扬剧、苏昆剧、淮剧等剧团合并为江苏省地方戏剧院。

原学院为教学训练部，各剧团为演出部。木偶、目连戏、徽剧等专业先后停办。同年7月，剧院参加高等艺术院校联合招生。共招收新生八百多名。9月又与江苏省京剧院、江苏省歌舞话剧院教学训练部合并，恢复江苏戏曲学院建制。改设京剧系、地方戏曲系、歌舞话剧系和编导班。共有专业十二个，即京剧、昆剧、锡剧、扬剧、话剧、声乐（后改为歌剧）、舞蹈、器乐 、舞台美术、曲艺、编剧、导演。学制分别为三、四、五、八年。各专业教学计划、教学大纲均根据高等教育部有关规定并参照省内外艺术院校有关内容制定和实施。院部设人事科、教务处、总务处、办公室。主要业务教师有新艳秋、刘叔诒、李德彬、赵贯一（以上京剧）、鲍春来、包桂卿（以上扬剧）、宋衡之、宋选之、徐子权（以上昆剧）、汤龄童、周琴芬（以上锡剧）、杨彻（编导）、武俊达（音乐）等。

1962年9月，因国家经济困难，学院停办，恢复戏曲学校建制，歌舞等专业停办。百分之四十三的学生回家继续上学或就业、参军。其余学生仍在原专业就学。

苏州专区戏曲学校　1959年春创办。校址在苏州通和坊，后迁吴衙场、宋衙弄。先后担任学校校长、副校长的，有庞学渊、王途光、潘建新等。招收黄梅戏班、锡剧班、歌舞班、苏昆班、戏曲音乐班，共有学生二百九十七人。苏昆班招收高小毕业生，学制为六年，其他班为初中毕业生，并选取各专业表演团体中艺术条件较好的青年来校进修，学制为三年。目的是向专区各专业表演团体输送艺术骨干。以课堂教学为主，设有唱、念、形体、毯子功、把子功、乐理和戏曲理论等基础课，同时开设政治、语文、历史和数学等文化课。一年后增设排练课。对专业基础较好的学生，还提出“以教学为主，学演并重”的要求，因材施教，提前随团实习。老师是高等学校毕业分配，或有关剧团选派的主要演员。其中有从南京艺术学院毕业的华萃康，华东师范大学毕业的邢澄，中央芭蕾舞团演员李丽莲，江苏师范学院毕业的黄丽华，苏州师范专科学校毕业的戴仕熊、陈均泉，苏州专区锡剧团的郑素珍、李凤英、刘桂芳，昆曲名票吴迪刚、吴绣、贝祖武，江苏省苏昆剧团的朱继园、陈继撰等，还有几位京剧武功教师。各课均组织教研小组，集体备课，相互观摩教学。黄梅戏班因学校缺乏师资，全班赴安徽省黄梅戏剧团随团跟师学习半年，后又聘请该团主要演员来校传授。学生在实习阶段，曾排练了锡剧《赠塔》、《庵堂相会》、《双推磨》、《打金枝》、《打面缸》、黄梅戏《打猪草》、《夫妻观灯》、《天仙配》、《女驸马》，大型歌剧《红珊瑚》等剧目，于节假日公演。

1961年9月学校停办，学生大部分分配到本专区所属各专业团体，一部分转业回乡。后由苏州市接办，改为苏州市戏曲学校，原专区戏校苏昆班三十六名学生，同时划归苏州市戏校。

镇江戏剧学校　原为常州戏剧专科学校，1959年随地区行政公署从常州迁到镇江，改名为镇江戏剧学校。校长万林，副校长王全芳。设京剧、锡剧、音乐三个专业班，招收十二岁左右学生一百零三名，学制为七年和五年。另有锡剧培训班十五人，学制一年。教学参照中专教学大纲，以专业教学为主，辅以舞台实践。教学和实习演出剧目有：京剧《二

进宫》、《樊江关》、《拾玉镯》、《腊子口》;锡剧《珍珠塔》、《双珠凤》、《双推磨》等十几出传统戏和现代剧目。各专业任课教师,大多来自有实践经验的剧团演员。1964年因地方经费不足,该校停办,学生分配在镇江地区和所属各县专业剧团工作。

徐州市戏剧学校　中等专业学校。由徐州市戏曲学校和徐州专区文化艺术学校,于1959年12月20日合并建成。由徐州专署和徐州市双重领导。郁华等主持教务工作,张伯岐等任副校长。教师有王平均(丑)、李敦金(小生)、范金玉(旦)(以上柳琴戏)、王兰琴(旦)、于继臣(小生)、李二(黑脸)、田美兰(旦)(以上梆子戏)、刘熙君(旦)、张小秋(小生)、张文元(丑)(以上京剧)等。有学生一百九十五人。设京剧、梆子戏、柳琴戏、曲艺和徐剧(即叮叮腔)五个班。徐剧后因缺乏师资和教材被撤销,学生改学柳琴戏。学制:京剧为五年,梆子戏、柳琴戏和曲艺均为三年。教学内容以唱、念和基本功训练为主,并设政治、文化、历史、表演和音乐等公共课,以求全面提高学生素质。专业教学以正规排戏取代了"口传身授"的施教方法,制定了教学大纲,引进和编写了各类教材。三年中各班排了较好的教学剧目:柳琴戏班有《喝面叶》、《灵堂花烛》、《杨门女将》等,梆子戏班有《急子回国》、《杨八姐游春》等;京剧班有《玉堂春》、《宇宙锋》等。这些剧目在徐州市内和苏鲁豫皖接壤地区的城镇、农村实习公演,受到广大观众的欢迎。1962年,首届毕业生共计一百三十人,分配到徐州市和所属各县专业剧团和戏剧学校,不少人后来成为艺术骨干。是年,学校因调整停办。1978年6月,经江苏省文化局批准恢复原建制,段世显任校长兼党支部书记,相瑞先任副校长。学校于1960年为吉林省通化市柳琴剧团代训学员四十名(半年),1979年为江苏省柳琴剧团培训学员四十名(三年)。

扬州专区文化艺术学校　中等专业学校。1960年2月,扬州专署文化局在扬州市人民扬剧团自办的扬剧学校基础上建成。陆文泰为校长,凌新、白韧为副校长。从专区及所属县、市的几个剧团中抽调一批演员、舞台工作人员和乐队来担任教学,并抽调数名大专学校文科毕业生担任文化课教师。学生除来自原扬州市扬剧学校的一部分外,又扩大招收了一批七至十岁的小学生和农村儿童,共有一百三十人。学制定为三至四年。课程设有武功、表演、曲调、乐理、器乐演奏、表演基础知识等,此外又设政治、语文、历史、数学等四科。根据学生文化水平和艺术素质分班教学。教材大都选自省戏校和兄弟地区戏校,文化课一律用普通中学的初中课本,也有少数自编教材,如《锣经谱》、《扬剧曲调练习》、《清曲选例》等。剧目教学除了教好扬剧的传统剧目外,还改编、移植了一些兄弟剧种的优秀传统剧目,如吕剧的《借年》、河北梆子的《蝴蝶梦》、汉剧的《王昭君》、甬剧的《半把剪刀》等。学生学习两个学期后,根据学生自身的艺术条件和兴趣、爱好,开始分行教学。

该校于1962年7月停办。学习成绩较好的近五十名学生被分配到专区及县、市属扬剧团,后来大部分成为团内的艺术骨干。

无锡市艺术学校　中等专业学校。1960年7月成立。前身是1959年5月在专业锡

剧演员培训班和业余锡剧培训班的基础上建成的无锡市锡剧学校。该校设演员、伴奏各一个班，学制四年。校长匡耀良，教职工十一人，校址在惠山忍草庵。设锡剧、歌舞、越剧、沪剧、锡剧音乐等专业，招收十二至十五周岁的初中学生及小学毕业生，学制四年。学生按文化程度编班上文化课，按剧种编班进行唱念、乐理、形体等专业训练。每周正课四十二课时，每天早功练嗓和腰腿基本功，教师口传身授。1960 年 9 月，教职工增至三十四人，校址迁惠山直街鲁班殿。1962 年 4 月，艺校停办。专业条件好的学生被各剧团选用，以学馆形式继续培训，其余回普通中学继续上学。

1980 年 2 月，恢复无锡市艺术学校原建制，设锡剧表演、锡剧音乐、越剧表演、滑稽戏表演四个专业，学制五年。教职工二十三人，校址在后西溪二十九号。该校先后为各艺术表演团体培养演员和音乐人员五百余名。

江苏省戏剧学校　中等专业学校。1962 年 9 月因江苏戏曲学院停办改建而成。王平任校长兼党总支书记，副校长徐观伯、彦军、张桂轩，副书记应宜诚。设京剧、昆剧、锡剧、扬剧、编导和话剧等专业。1969 年 11 月迁至草场门，与南京艺术学院、南京师范学院美术系和音乐系合并为江苏省革命文艺学校。1972 年又改名为南京艺术学院，原戏校的编导、话剧、舞台美术专业为大专戏剧系，锡剧、扬剧、京剧等专业组成中专部。1977 年 10 月恢复江苏省戏剧学校建制。迁回南京申家巷四十六号原址。设京剧、昆剧、锡剧、扬剧、编导、舞台美术、歌舞话剧七个专业。学制分别为三、五、七年。在校学生近三百名。

课程设置分专业和共同课两大类。专业课为唱念、武功、音乐、表演等，共同课分政治、文化、史论等。学校坚持课堂教学与舞台实践相结合原则。以功保戏，以戏带功，以教保演，以演戏促教。旨在训练学生独立理解、分析、创造能力。各专业积累了各种教学剧目三百余出。其中有昆剧《游园》、《惊梦》、《双下山》、《活捉罗根元》；扬剧《断桥》、《鸿雁传书》、《边关审子》、《瞎子算命》；锡剧《三请樊梨花》、《庵堂认母》、《救风尘》、《珍珠塔》；京剧《霸王别姬》、《拾玉镯》、《玉堂春》、《战金山》、《战太平》等等。学校坚持要求教员自编教材，先后有江哲君编写的《中国戏曲发展史》、杨徇编写的《戏曲演员基础》、武俊达编写的《中国戏曲音乐分析》等数十种教材，受到 1979 年全国南方片艺术教材会议专家同行的肯定和好评。许多教师和学生的演出剧目或唱段被省内外广播电台、电视台录音、录像播放，有的还灌制成唱片。为加强学生舞台实践及创造角色的能力。经省政府批准，于 1978 年 9 月成立了江苏省戏剧学校实验京剧团。经常演出于全省各地，受到观众的欢迎。

学校经常有外宾来参观、联欢和观摩学生演出。1980 年留学于南京大学的美国学生魏莉莎，来校向沈小梅老师学习京剧《贵妃醉酒》，京剧科学生配合排练和演出。1981 年，学校受文化部委托举办六省（鲁、皖、鄂、江、浙、赣）导演进修班，扩大了学校的影响。现为全国重点中等艺术学校之一。建校以来，各专业毕业生共一千二百九十六名（其中大专毕业生一百三十七名）。多数分配在省、市剧团和文化部门工作，也曾向上海、北京、广州、新

疆等地输送过毕业生。许多人已成为所在单位业务骨干，如昆剧石小梅、胡锦芳；京剧王馥荔、江其虎、尤继舜；锡剧倪同芳；扬剧徐秀芳；舞台美术徐克斌；话剧马昌钰、张九妹；声乐管惟俊等。

历任校长吴石坚、应宜诚；书记王平、音茗；副校长徐观伯、彦军、郑云翔、赵永江、顾彬、王洛夫；副书记商志华等。先后在校任职教师近千名，主要业务教师有蒋慕萍、醉丽君、陈正薇、刘琴心（以上京剧），王汉清、张玲娣、王嫒嫒、刘鸿儒（以上锡剧），任桂香、华素琴、包桂卿、李虹（以上扬剧），杨彻（编导），武俊达（音乐）等。

溧阳县中学文艺班　实为京剧专业班。1971 年 11 月开办。1970 年、1971 年招收两届学生共一百一十六名。负责人严鑫发，首届班主任金玉琅。第二届学生分两班，班主任分别由王荣章、陈良基和胡慧华担任。课程设有唱念、武功、身段、乐理、乐器、化妆、排戏等。另设初中文化课。主要专业教师许俊卿。先后排练了《沙家浜》、《红灯记》、《龙江颂》等大戏与《小红哨》、《都愿意》、《中流砥柱》、《半蓝花生》等小戏。曾赴溧阳、宜兴等地实习演出七十余场，观众近十万人次。毕业学生中有一人考入江苏省戏剧学校，二十二人被溧阳、东台、苏州等地专业剧团录用。1977 年 7 月停办。

常州市文艺学校　中等专业学校。1970 年 12 月成立，初名常州市革命文艺学校。施婉珍任党支部书记兼革命委员会主任，郭长贵任革命委员会副主任。1973 年 3 月，改用今名。

1970 至 1981 年间，先后招收京剧、锡剧、器乐等专业学生六届，共一百四十六名。前三届为三年制，后三届为五年制。课程根据不同专业设置。文化课开设语文、数学、政治、体育、图画，后增设历史、地理等。专业课为基本功训练、唱念、乐理、毯子功、把子功、身段、表演、化妆造型等。后期排练教学戏，组织学生进行实习演出。锡剧专业学生曾于 1974 年与 1977 年深入茅山、无锡等地农村实习演出《一副保险带》、《兄妹打靶》、《小闯将》、《审椅子》、《红菱嫂》等剧目近百场。1975 年 10 月，锡剧班由教师杨企雯、郑少芳、杨佩娟等与学生在常州同台作传习性质的演出，剧目为《人老心红》 《壮志凌云》、《渡口》等。京剧专业学生曾于 1980 与 1981 年先后在常州市实习演出《白蛇传》、《玉堂春》、《红娘》、《穆柯寨》、《八大锤》》、《桑园会》等折子戏。1980 年 8 月，参加常州市专业剧团青年演员会演，演出《宇宙锋》、《打焦赞》、《三岔口》、《徐策跑城》、《钓金鱼》等剧目。在九十八名获奖演员中，文艺学校学生占三十名。1982 年 2 月，赴南京汇报演出了《盗仙草》、《断桥》、《徐策跑城》、《卖水》、《三岔口》、《白水滩》、《双枪陆文龙》、《梁红玉》、《玉堂春》等剧目。原定演出七天，在观众要求下，增至十六场。《新华日报》、《江苏戏剧》、《南京日报》都作了报道，并刊登评论文章与剧照，江苏电视台将演出的九个折子戏录像播放。

自建校起至 1982 年，主要专业教师，有白玉艳、荆剑鹏、杨企雯、明毓琨等十多人。

连云港市艺术学校　中等专业学校。前身是连云港市文艺训练班，成立于 1977 年

5月。招收京剧、淮海戏、话剧、舞蹈、声乐、器乐等学员四十三名。1977年9月10日，改为连云港市业余艺术学校。1979年11月改用今名。校长夏兴仁（兼）。副校长魏云清、周志筠。教师来自中国音乐学院、中国戏曲学院、江苏省戏剧学校毕业生和有舞台实践经验的老演员。原有话剧、声乐、舞蹈及淮海戏学员被陆续输送到市文工团，京剧班学员仍留校继续学习。教学剧目有《小放牛》、《宇宙锋》、《盗仙草》、《女起解》、《贵妃醉酒》、《打焦赞》、《秋江》、《卖水》等。1980年底，学生毕业，分配到市京剧团工作。1979年9月，该校招收淮海戏班和音乐班（含声乐、器乐、打击乐三个专业）学生共四十一名。学制分别为五年和三年。先后排演了淮海戏传统剧目《催租》、《双避雨》、《骂鸡》、《挡马》、《皮秀英四告》等。1982年7月，音乐班二十一名学生毕业。

班社与剧团

本省戏班活动，最早见于唐范摅《云溪友议·艳阳词》："有排（俳）优周季南、季崇及妻刘采春，自淮甸而来。善弄陆参军，歌声彻云"。"淮甸"，即扬州一带。这是一个家庭班，在各地流动演出。

至明成化、正德年间（1465—1521），本省已有大量戏班活动。《金瓶梅词话》第六十三回，曾描写一班海盐子弟搬演《玉环记》的情状。这班演员都是苏州人。明弘治十二年（1499），"富甲江南"的江阴人徐径（直夫）与唐寅赴京会试，随带家班"戏子数人"（《四友斋丛说》卷十五）。昆曲形成后，很快传播全国，"四方歌者皆宗吴门"。从明嘉靖至清初，士大夫蓄养家班成风，以应酬饮宴，"客主俱乐"。一般家班皆唱昆腔，亦有兼唱弋腔者，由于家班资财丰厚，广罗人才，班主又即家主，均为学识渊博的文人雅士，往往自编自导，因而名角云集，新秀辈出，影响巨大，促进了戏班的加速发展，也直接推动了昆曲的发展。

清乾隆十六年（1751）始，高宗弘历皇帝六次南巡，扬州盐商为迎銮之需，出资召集花、雅两部各著名戏班云集扬州，盛极一时，遂有"花雅争胜"之势。是时，大批徽班亦进入扬州，继而向里下河地区转移，并迅速发展，形成所谓"里河班"、"下河班"。据现有资料，同治以前五十年间，仅南通一地就有一百余副徽班，同、光以后，现能查出班名、班主的就有四十六副班社。前期，这些徽班昆、徽兼唱，后期徽、京兼演。

自道光以来，本省地方剧种如雨后春笋般发展起来。因地方剧种演员大多来自民间。组班初期大多以家庭班（几代相传）、师徒班（边授艺边演出）、同庄班（农闲聚、农忙散）等形式组成。人员从三、四人到八、九人不等。演出形式也都经历了坐唱（地摊）、简妆对唱和化妆同场几个阶段。至民国初年（1912），这些戏班由于一些京、徽艺人的加入，才开始正规购置衣箱，设置乐队，演员分行。演出剧目也开始出现宫廷戏和连台本戏，大大丰富了剧种的演出剧目和表演手段。为小戏进入城市、走向剧场奠定了基础。

地方戏班大多是班主制，领班与其他人员是雇佣关系。因此，队伍极不稳定，加上艺人地位低下，演出上座忽高忽低，至中华人民共和国成立前，一些较有影响的班社，多有被迫解散者。建国后，经过扶植和整顿，戏班逐渐向剧团过渡。1951 年 5 月 5 日，政务院发布了关于戏曲改革的指示。苏南和苏北行政公署先后将民间职业戏班组织整顿和集训。有四千五百名戏曲艺人参加，经过系统学习的达一千一百六十一人。之后，各职业戏班纷纷合并建团，建立民主管理制度，逐步取消幕表制和班主制，改为合作经营的专业剧团。据统计，至 1952 年，全省戏曲剧团就有二百二十六个，从艺人员近万人。初步改变了艺人的文化素质和社会地位。

1953 年 11 月，江苏省人民政府成立后，又一次对各类专业剧团进行整顿并健全了管理制度。同年，先后建立了一批省级国营剧团，并派进一批新文艺工作者，开始了对剧目、音乐、表演、导演、舞台美术等方面的改革。对市、县级剧团，各级政府拨款资助，并指派专职干部进团领导剧团的整顿和改革。剧团出现前所未有的繁荣景象。各剧团先后整理、改编了一批优秀传统剧目，初步建立了导演制。在 1954 年 9 月华东区戏曲观摩演出大会上，本省派出七个剧种的一百七十三名演职员参加演出。锡剧《走上新路》、柳琴戏《喝面叶》、扬剧《鸿雁传书》等剧目和一批优秀演员、作曲、导演 、舞台美术获奖。1954 年底，文化部发出关于民间职业剧团登记管理工作的指示，全省申请登记的剧团有一百九十三个，符合登记标准并发给登记证明的剧团有一百三十六个，不完全符合标准，发给临时演出证明的剧团有五十二个。完全不符合标准，自动解散或合并的剧团有五个。至此，剧团管理工作走上正轨。

1959 年 11 月 18 日开始，江苏省人民政府委托省文化局将全省各剧种的主要剧团调集南京，对十年来整理、改编和创作的优秀剧目集中进行加工提高。共调集了昆剧、苏剧、锡剧、扬剧、淮剧、淮海戏、柳琴戏、梆子戏、泗州戏、四平调、丹剧、僮子戏、山歌剧、滑稽戏、越剧、沪剧、京剧的四十五个剧团，二千三百五十名演职员，整理加工出二十个剧种的八十五个优秀剧目。

1960 年，国家经济困难时期，一些剧团被解散或由地方国营改为集体所有制并缩编人员。“文化大革命”中，戏曲剧团遭彻底破坏。全省一百八十九个集体所有制剧团，有一百三十六个被迫砍、并、改，全省下放和改行的演职员达四千三百七十四人。有幸被保留下来的省、市一级剧团也全部改演“样板戏”。

1977 年后，剧团重获生机，被撤销的剧团逐步恢复建制，演职员陆续调回剧团，领导干部重返领导岗位。特别是中央下达恢复上演传统剧目的指示后，上演剧目迅速增加，一些颇有艺术造诣的演员重上舞台。至 1982 年底，全省戏曲剧团恢复到一百二十余个，但“文化大革命”造成了戏曲人才青黄不接、行当不齐、人员臃肿、演出质量下降等问题，现正处于逐步整顿、调整中。

钱岱家班　明万历年间钱岱家庭戏班。钱岱(？—1620)字汝瞻，常熟人。隆庆五年(1571)进士，擢御史。万历六年(1578)前后，退归故里，营宅于虞山西城，建有花园小辋川，怡情声色。组家班蓄有女优十三名，聚居"百顺堂"。老生张素玉，正旦韩壬舍、罗兰姐，末王仙仙，小生徐佩瑶，小旦吴三三、周连璧，大净吴小三姐，二净张五舍，小净徐小二姐，外冯翠霞，老旦张二姐和备旦月华儿，聘苏州原申时行家班女优沈娘娘和旧家淑媛薛太太为女教师。沈善度曲，薛擅丝竹，教习诸姬歌舞吹弹和教演昆剧《跃鲤记》、《琵琶记》、《钗钏记》、《西厢记》、《双珠记》、《牡丹亭》、《浣纱记》、《金雀记》、《荆钗记》、《玉簪记》、《红梨记》等剧目。每本只演散出，各有所工，如张素玉、韩壬舍以《芦林》、《伯喈书别》拿手，张二姐、吴三三以《芸香相骂》、《拷红》称绝，徐佩瑶、吴三三、周连璧以《西厢》为最，冯翠霞则擅演《训女》、《开眼》、《上路》诸出。每月家班演出一、二次，先由王仙仙将戏目呈钱氏亲自点定，演唱由女教师司鼓板，掌家钱寿家老四、王成家老庆分管箱笼、服饰、靴帽等。平时则檀板清歌，管弦竞奏，几无虚日。由张素玉中坐司鼓，诸姬或打十番，或歌清曲，声达园外，该班只用以家宴自娱，其中数伶亦为钱岱妾。泰昌元年(1620)十二月，钱岱卒，女优旋即星散。时常熟钱府班，乃托钱府之名，非钱氏教成。但钱岱宴客，则用梨园钱府班演剧。

申时行家班　明万历间宰相申时行的家庭戏班。约创立于明万历十九年(1591)。时吴中梨园，如群芳竞艳，唯申府家乐，独冠其首。班中最出色的大净兼老生周铁墩，演《鸣凤记·写本》中扬继盛、《钗钏记·观凤》中李若水，谑浪敏捷，技艺精湛，观者无不叫绝，名震梨园达四十年，班中顾伶躄脚，平时步行蹒跚，每登场，却疾徐应节，人竟忘其躄。又沈娘娘(后去虞山钱岱家班任教师)、小管，每探喉度曲，一唱三叹，举座倾倒。申府班所工传奇甚多，拿手戏为《鲛绡记》(与范长白家班的《祝发记》齐名)，当时有"申鲛绡"、"范祝发"之称。万历四十二年，申时行故世，其子申用懋、申用嘉，孙申绍芳相继居官，家班仍兴盛不衰。明亡，申府班一度不振。逾三、四年，乃复旧观。清顺治十二年(1655)，应王巢松府之邀，申府班去太仓演《葛衣记》、《七国记》；顺治十八年，又赴王府演《万里圆》传奇。据吴江毛莹《晚宜楼集》赠周铁墩诗句，申府班于康熙初年仍在活动。

王锡爵家班　明万历大学士王锡爵家庭戏班，吴中著名家班之一。王锡爵(1534—1610)，(字元驭，又字荆石，太仓人。嘉靖授编修，官至祭酒。万历十二年(1584)拜礼部尚书兼文渊阁大学士，参机务。二十一年为首辅。后力辞，改吏部尚书、建极殿大学士。二十二年归太仓。家班组于此后不久。至清康熙中王家仍有家乐演出活动的记载。历时两朝、四代、约八十年左右。期间，不乏名师曲家。魏良辅助手张野塘和魏氏弟子赵瞻云，都是王锡爵的门客。曾上演过汤显祖 的《还魂记》。子王衡曾作五本杂剧，其中《真傀儡》一种由家班演出，以祝父寿。孙王时敏为"清六家"领袖。顺治三年(1646)，通州"琵琶第一手"白在湄、白彧如流寓王家，吴梅村曾聆其奏，并作《琵琶行》志其事。康熙二年(1663)王时敏请苏昆生授家僮昆曲。十三年以《耆英会》故事命其五子王抃作杂剧《戴花刘》，于十六年冬家宴

时家班演出。王抃时与老伶工林星岩商酌，作有传奇、杂剧《玉阶怨》、《戴花刘》、、《舜华庄》、《筹边楼》、《浩气吟》、《鹭峰缘》六种，前五种先后付家班排练演出。康熙二十年幼弟王抑又组成家班，次年在家演出《浩气吟》。同时，全苏班补演《鹭峰缘》，王抃称"诸优摹写尽致，深得作者之意"。家班演出活动较多。此外，苏州王长安家小班、申时行家班、金府班等都曾去太仓王氏家中演剧。

阮大铖家班　明崇祯二年(1629)，阮大铖阴结阉党魏忠贤而获罪，贬为民而寓居南京。于城南库司坊(今小门口处)买宅筑石巢园，建咏怀堂，置办家庭戏班，蓄养男优女姬。阮大铖"居心勿静"然"大有才华"。他知音识律，于戏曲艺术各部门无所不精。其家班优伶由其亲加调教，从剧本到人物扮演，均细细讲解，使家伶"知其义味，知其指归，故咬嚼吞吐，寻味不尽"(《陶庵梦忆》卷八)。阮大铖还在家班演出中加设灯彩，"纸扎装束，无不尽情刻画"(同上)。阮氏家班所演剧目均系阮氏亲自撰写的传奇，尤以《燕子笺》名噪一时。是时金陵梨园甲天下，而以阮氏家班为冠。复社诸子虽对阮大铖深恶痛绝，但对其所撰传奇及家班演出却交口称道。

明亡，阮大铖降清，其家伶于清顺治二年(1645)清兵开进南京之日，或为清兵所掳，或疏散隐居。清初，江南复趋繁胜，旧日之阮氏家伶复出，纷纷投入别家戏班，如皋冒辟疆家班、江宁织造曹寅家班均收留了阮氏家伶。但有姓名可考者，仅朱音仙、李伶二人。

如皋冒氏家班　昆曲家班。冒梦龄创办。明天启三年(1623)已有演唱活动。天启五年曾演出《琵琶记》。清顺治年间，冒襄不事清廷，继祖父冒梦龄以后，重振家班。苦心孤诣经营近四十年。先后培养了徐紫云、杨枝、灵雏、秦箫、小徐郎、小杨枝、徐雏、金菊、金二菊等伶人。昆曲家苏昆生、陈九在冒氏班执教多年。冒襄"自制词曲，教家部引商刻羽"，先后排演了《燕子笺》、《邯郸梦》、《黑白卫》、《占花魁》、《空青石》、《北海记》、《秣陵春》以及"临川四梦"等数十部传奇，以《燕子笺》、《邯郸梦》、《秣陵春》演出次数最多，常在得全堂中侑酒娱客。当时往来吴楚的文人骚客，无不以到得全堂一聆妙曲为幸。清康熙三年(1664)秋，冒襄还携这班歌僮优游他乡，赴王士祯(阮亭)捉琴堂交流演出。冒襄谢世后，家班由其后人接管，直到乾隆年间方始衰落。

俞锦泉女昆班　泰州俞锦泉家班。俞锦泉名瀔，号水文，清康熙年间人，以廪生膺荐候选中书。俞氏家班为女昆部，相传有一百余人，宛罗、重縠、活凤、生花为其主要演员。经常演出节目有"大小十番"、"灯舞"等。冒襄、孔尚任、黄云、曹溶、宗元鼎、戴文柱、陈瑞禴等大名士常到俞宅观剧，都曾写诗赞誉。冒襄过俞宅观女乐有"飞出彩鸾三十六，一双双妙使人愁"诗句。曹溶在俞家观剧有诗曰："泪雨红牙湿，情波翠镜秋。"冒襄诗注："吴门南曲，首推沈恂如……。水文诸姬，独得其传……主人既擅渔阳之鼓，复弄桓伊之笛，诸姬奏大小十番，皆亲为领袖。"

俞家演出场所名流香阁，亦称舫亭，可供数十人演出。康熙二十六年(1687)端阳节前

夕，俞氏家伶于流香阁演出大型灯舞，孔尚任即席赋诗，作《舞灯行赠流香阁》六十八行，评记其盛。诗中有“俞君声伎甲江南，粉白黛绿不知数”，“忽而金蟾喷彩虹，忽而青天灿银星，忽而烛龙旋紫电，忽而碧纱乱流萤”句。

俞氏家班并常至外地演出。在扬州演出时，丁日乾有《红桥舟中观女郎演剧歌》三十六行，详记其在瘦西湖畔演出盛况。长歌开头曰：“平山堂上踏青多，平山堂下舟满河，花苑秋千红袖舞，柳堤丝竹青娥歌。”最后还恋恋不舍的说：“莫教彩楼空散去，二十四桥空徘徊。”孔尚任在《湖海集》中，亦有俞氏家班至兴化的记载。

赐金班　宝应乔莱家班，唱昆曲。乔莱，康熙进士，官内阁中书，后又屡次晋升。精词曲，喜作剧。康熙二十六年(1687)因故罢官归里。家中蓄伶人，院中筑“纵棹园”歌台供伶演习。乔常亲自教习。康熙二十八年，康熙帝南巡召乔氏家伶演出。乔以自编自导《耆英会》御演，获康熙帝赞赏，康熙帝亲赐银项圈赏主演管六郎。乔莱大悦，欣然将家乐取名为“赐金班”，以谢龙恩。乔密友查慎行赋诗庆贺：“新词谱出绕梁音，消得君王便赐金。”查更赏识管六郎之音色俱佳、做工细致、引人入胜的表演，曾作“乔侍读席上赠歌者六郎”一诗。康熙三十三年乔莱去世，查慎行来宝应吊丧，曾寻找管六郎踪迹，可见该班散于乔莱死前。

曹寅家班　曹寅于康熙二十九年(1690)出任苏州织造，在苏州任所置有一副家班，曾搬演尤侗剧作，《西堂余集·年谱》记康熙三十一年事引尤侗语：“织部曹荔轩亦令小优演予《李白登科记》；将演《读离骚》、《黑白卫》诸剧，会移镇江宁而止。”曹寅于是年改任江宁织造，为承应康熙南巡，又备家班，除苏州原班人马外，其余多来自金陵秦淮旧院。家伶薪俸甚丰，南京梨园之佼佼者遂纷聚曹家。其中有阮大铖家班旧人朱音仙。他既是昆旦全才，又精北曲，擅演阮大铖《石巢四种曲》及《桃花笑》诸剧，尤精于汤显祖“临川四梦”，为曹氏家班之教习(寅称其为“曲师”)。

除迎銮外，曹寅也常命家班为接待友人名流宴集助兴。织造府内，座上客常满，樽中酒不空：“开广筵而命乐，或清阕之闲奏，乐中宵以未央。”(张云章《祭曹荔轩通政文》)曹寅以此为清廷网罗江南名士，笼络朱明遗民。康熙四十三年春，他邀请因《长生殿》致祸的洪升及东南名流于江宁织造署，命家班演出《长生殿》，凡三昼夜始阕。

张适家班　张适，清康熙年间京口(镇江)人，系康熙时相国张玉书之孙、侍读学士张逸少之仲子。历任刑部外郎、督粮参议、按察使、直隶布政使等职。乾隆初年罢官归里。康熙五十三年(1714)前，其父在世时庄园中即有家班演唱。张适大修庄园后，更蓄孙、莫二家班，其中新秀众多，演唱、伴奏俱精。家班既演昆曲，也唱花鼓。时昆曲名伶荆玉和琼树分别在孙、莫二班，他们扮相俊美秀丽，演唱表演动人。家班常为园中主人表演，并招待宴请的宾客。乾隆十三年(1748)张适为忌者所中伤，被告入狱，庄园没收入官，戏班遂散。张适次年死于狱中，其子张冕回京口老家，替人操琴谋生。

织造部堂海府内班　苏州织造府官办昆班，肇始于清康熙二十九年(1690)即曹寅任苏州织造以后；雍正八年(1730)海保(字万涵，满洲镶黄旗人)莅任苏州织造后，所蓄“织造部堂海府内班”之规模范围，较曹寅、李煦等所蓄苏州织造府昆班又有所发展。据乾隆元年(1736)七月《梨园公所感恩碑记》中所列该班成员而具有姓名者凡三十五人：梁绍芳、褚广文、唐瀛公、盛辅臣、钱嵩璧、赵御章、孙云翰、金玉如、许九龄、章天益、马文兆、陈圣嘉、戴元臣、沈九锡、徐国梁、闵汉侯、张子吉、绍德升、陈麟祉、薛天嘉、姚国珍、孙大成、陈茂芳、沈绍华、柏尊三、刘灿文、杨玉麟、周谦益、胡廷玉、陈汉文、陶士成、张德嘉、孙天成、徐绍荣、曹晋臣。部堂小甲为唐永年、刘陈锡。

在此前后，苏州织造部堂复有“海府串班”之设，诸如老旦费奎元、老生陈应如、小丑汪颖士等，俱为其中之串客出身。

乾隆四年，海保卸任，其继任者为安宁。

王文治家班　王文治，丹徒人，清乾隆进士，官翰林院编修、侍读，后任云南临安知府，乾隆三十二年(1767)以属吏事免归。归后，买僮蓄家班，王文治天才豪纵，精于音律，善制新曲，并亲自授艺，至晚年大腹便便亦教歌伶度曲。他卖文卖字所得全用于家班，歌伶穿戴华丽，从不寒俭。居家几十年，常以家乐招待宾客，出游时也带家班随行。所演《西楼记》、《长生殿》、《牡丹亭》、《邯郸记》等俱精。童伶中知其名者始有瑶生、钿郎等，后有“五云”，即素云、宝云、轻云(女)、绿云(女)、鲜云(女)及柔卿等，年俱十二、三，垂髫纤足，善歌舞，并粗谙文义，柔卿则兼工吟咏，能赋诗酬和。童伶长大后，“五云”中三女遣嫁，另二云送出，家班成员更迭。据袁枚《随园诗话》记舒某批语说：乾隆五十六年(1791)，“其演戏用家乐约三十人，外有女子四人”。知其名者有淡云、微云、拂云等，皆为精选的时伶，称“彩云班”。嘉庆五年(1800)，汤贻汾任京口(今镇江)守备，在王文治家观剧后有诗赞曰：“十年彩云队，艳誉南北噪。”嘉庆六年(1801)王文治年迈病衰，无力顾及家班，遂散去歌伶。次年，趺坐室中而卒。

老徐班　昆剧班社。清高宗弘历南巡，两淮盐务，例蓄花、雅两部，以备大戏。盐商徐尚志最先征选苏州名演员组成老徐班，为扬州昆腔“七大内班”之首起者，扬州完善的昆班从此时始。班中成员有副末余维琛、老生山昆璧、小生陈云九、大面周德敷、白面马文观、二面钱云从、三面陈嘉言、老旦余美观、小旦吴福田(大有)等，后场有朱念一的鼓板，唐九州、薛贝琛的弦子，都负有盛名。该班擅演的剧目有《鸣凤记·写本》、《采毫记·吟诗脱靴》、《荆钗记·上路》、《宵光剑》、《千金记》、《西川图》等。老徐班解散后，演员全部返回苏州，被强令入织造府班，由吴大有、朱文元两人但任总管。

老张班　昆剧班社。清乾隆年间扬州昆腔“七大内班”之一。系商人张大安创办。该班演员主要有老外张国相，老生程元凯、刘天禄，小生张明祖、沈明远，三面顾天祥、谢天成、熊如山，大面陈小扛，小旦马大保，老旦张延元，正旦吴端怡以及脚色今不详的张元章、

吴炎洲等。鼓板有陆松山。《扬州画舫录》述:张国相年迈八十余犹演《宗泽交印》,神光不衰",“马大保为美臣子,色艺无双,演《占花魁·醉归》,有娇鸟依人最可怜之致”。“《人兽关·掘芷》一出,端怡之外无人矣”。该班演出剧目还有《西楼记》、《西厢记》等。陆松山以左手击鼓颇著名。

大洪班 昆剧班社。约清乾隆四十年(1775)前后由商人洪充实创办。为清代扬州昆腔“七大内班”中被称为昆剧殿军的两个后起班社之一。该班艺人约半数是由解散的老徐班旧人入苏州织造府班后再逃脱而来。主要有老生张德容、朱文元(曾任府班总管),小生张维尚,老外孙九皋,大面王炳义,二面钱配林,三面陈嘉言,正旦任瑞珍等。小生石蓉棠、沈明远分别来自程班和张班。该班演《四声猿》,老生周星如扮狂鼓吏而得名;演全本《邯郸梦》“文元始终不懈”,年五十后声名鹊起,班人称“戏忠臣”。演《西楼记》小生李文益扮于叔夜宛似大家子弟。有成就的演员还有小旦金德辉、周仲莲、范三观,小生汪建周,三面丁秀容、孙世华等。后场有名的板鼓有王念芳、戴秋阆(亦工笛),弦子有杨升闻等。

德音班 昆剧班社,又名江班。扬州盐商江广达(又名江春、江鹤亭)于乾隆四十五年(1780)前后创办,为扬州昆腔“七大内班”中两个被称为昆剧殿军的最后一个班社。由于江创建的另一花部春台班称“外江班”,德音班即与之相对而称“内江班”。班中成员多来自徐、张、程、汪、黄、洪等前几个内班。其中半数为原大洪班艺人,如副末余洪元,老生刘亮彩,老外周维柏。小生沈明远,大面王炳文,二面陈殿章 ,三面滕苍洲,老旦费奎元,正旦徐耀文,小旦金德辉、朱治东、周仲莲等。副末兼总管余维琛系原老徐班旧人。小生石蓉棠、老旦王景山、正旦吴仲熙、小旦杨二观等来自程班。吴端怡来自老张班,该班有成就的演员还有大面范松年,“为周德敷之徒,尽得其叫跳之技,工《水浒记·评话》,声音容貌,模写殆尽。………演《铁勒奴》盖于一部,有周德敷再世之目。”(《扬州画舫录》卷五)此外,周道生工《尉迟恭扬鞭》。小生董伦标擅演《牡丹亭》。二面有沈东标、姚瑞芝及蔡茂根,蔡“演《西厢记》法聪,瞪目缩臂,纵膊埋肩,搔首踟蹰,兴会飚举”。(同上)其余还有副末沈文正、小旦王喜增和董寿龄等。《翼宿神祠碑记》录该班名角尚有胡瑞玉、陆方川、陆尚珍、王锦荣等。场面以季保官和孙顺龙的板鼓,庄有龄和郁起英的笛子负盛名。江春热心戏曲,致该班汇聚了各方人才。乾隆四十九年为迎接弘历六次南巡,该班名旦金德辉提议并组织了集扬州、苏州、杭州优秀演员在一起的集成班,后改名为集秀班。

春台班 扬州乱弹戏班,该班为扬州大盐商江春(广达)于清乾隆年间征集花部艺人组成(后归罗荣泰),是当时扬州花部中唯一被列为“内班”的乱弹班,与德音班相对应,称“外江班”。该班艺人多有来自安徽安庆花部者,兼唱二簧、梆子、罗罗腔等诸种声腔,后陆续与其他剧种合班,拥有高腔、秦腔、昆曲、徽戏各班的艺人和剧目,成为以徽为主合京、秦、昆的四合班。演员有名旦杨八官、郝天秀、熊肥子等。魏长生也曾一度加入此班。还有名丑刘八、二面刘歪毛等。演出剧目有《大夫小妻争风吃醋》、《广举》、《毛把总到任》、《打盏

饭》等。

一说该班继三庆班之后进京，为“四大徽班”之一。

集秀班　昆剧班社。清乾隆年间，苏州曾有前后两个集秀班。前者乾隆四十八年(1783)十一月，曾在《翼宿神祠碑记》上列名。生于乾隆二十四年的钱梅溪在《履园丛话》中说：“余七、八岁时，苏州有集秀、合秀、撷芳诸班，为昆腔中第一部。”作于乾隆三十四年的《燕兰小谱》也说：“集秀”，苏班之最著者，其人皆梨园父老，不事艳冶，而声律之细，体状之工，令人神移目往，如与古会。非第一流不能入此。”可见该班乾隆三十年已存在，至少延续到乾隆五十年前后。

第二个集秀班，是乾隆四十九年，为迎接乾隆第六次南巡，由老江班名伶金德辉提议并组织。因为该班集中了苏州、杭州、扬州三地昆班的优秀演员。所以起名集成班。待前一个集秀班报散，该班即沿用集秀班之名。该班演员出色：旦色金德辉，演《疗妒羹·题曲》、《牡丹亭·寻梦》，辗转柔肠，“如春蚕欲死”；小生李文益“丰姿绰约、冰雪聪明，演《西楼记》于叔夜，宛似大家子弟，………与小旦王喜增串《紫钗记·阳关、折柳》，情致缠绵，令人欲泣”。又王三林演《赏荷》幽娴贞静，演《金山》软款轻盈，及至演武曌数出，则也是灵敏娴巧，不肯让人。后起之秀三多，“声纡徐以取妍，清脆而合度”，色艺并擅。其他如沈文振、郁橱宝、陈翠林、沈凤林、玉喜、张惠兰等，皆技艺精妙，极一时之选。嘉庆初期，集秀班一度进京献艺，“闻风者交口赞美”。尤对旦色，无不叫绝。

《金台残泪记》卷二云：道光七年(1827)，“闻集秀部于春夏之交散矣”。《梦华琐簿》亦云：“闻常熟蒋听松言，吴中集秀班道光年间亦已散去云。”可知该班活动前后有四十余年。

大雅班　昆剧班社。至迟创立于清道光中叶，为姑苏四大老班之一。该班分坐城班与江湖班，后者主要流动于杭嘉湖水路及松江、太仓、苏州各乡镇。咸丰十年(1860)，太平军攻克苏州，许多昆剧艺人相继抵上海，在文乐园、丰乐园分设两班开演，暂为糊口。同治二年(1863)始，大雅、大章复以三雅园等为基地，与徽班乱弹争胜。故时文谓：“文班唱昆曲，皆姑苏大章、大雅两班所演。”至光绪初期，大章班之著名艺人渐为大雅所并，参加大雅班之艺人累计八十名左右，行当齐全，实力雄厚。如生行有陈兰坡、王鹤鸣、周剑泉、邱凤翔，净末行有王松、张八骏、小脚篮、吴庆寿，丑行有陆老四、姜善珍、赵金宝、陆寿卿，旦行有葛子香、李莲甫、邱增寿、周凤林等，俱为一时之选。

光绪二十一年(1895)八月十六日，因上海京班兴盛，“全昆一准回苏”，其重要成员大多兼跨或参加姑苏文全福班。

民国十年(1921)上海某报《诒燕堂昆曲大会串记》一文载：“……昆曲一道，颇有中兴之象，十年一月四、五两日，城内王氏诒燕堂，有大会串之举，邀苏州全福、大章、大雅三班为之班底……”可见此时该班尚存，此后则不见其活动记载。

大章班　昆剧班社。至迟创立于清道光中叶，为姑苏四大老班之 一。该班分坐城班

与江湖班，后者主要流动于杭嘉湖水路，及松江、太仓、苏州各乡镇。据浙江嘉善县诸生王文镕日记体手稿《见闻随笔》载有"咸丰六年(1856)三月，"江湖上大章"至嘉善北中区演戏等实录。咸丰十年后，大章班抵沪，暂在文乐园、丰乐园开演。同治二年(1863)始，大章与大雅两班进一步以三雅园等为基地，坐城演唱全昆文戏，并被时人公认为执申江昆坛之牛耳者。昆旦周凤林、昆丑王小三等之早期演出活动及在沪成名，均始自同治年间大章班。光绪初期，大章班演出逐渐衰微，其著名艺人后来亦都参加大雅班。光绪二十年(1894)前后，大章班与大雅班每年在沪仍有同台合演之举。光绪二十四年岁阑，大章班又与苏、湖、松、申之清曲社举行全昆会串，此时在沪雅部之盛势已为京班所取代而返苏。民国十年(1921)前后，大章班逐渐息迹于昆坛。

全福班　昆剧班社。至迟创立于清道光中叶，为姑苏四大老班之一。该班分坐城班与江湖班，江湖班主要流动于杭嘉湖及松江、太仓、苏州等城镇农村，属"关内南头水路班子"。据《癸丑纪闻录》载：清咸丰三年(1853)三月十四日至四月初二，全福江湖文班于该县之瓶山、仓滩与邑城隍庙，曾相继演出文戏十本，此外折子戏"有《花判》、《戏叔》、《别兄》、《不第》、《投井》、《跪池》、《采莲》、前后《金山》等目"。咸丰十年后，四大老班之百十余名艺人陆续抵沪，光绪初叶，《申报》曾载老全福班于三雅园、聚秀戏园等演出广告。光绪七年(1881)六月《重修老郎庙捐资碑记》中所列名之五十三位捐资艺人，除曾隶高天小班、大雅班、聚福班等十余位知名艺人外，其余则全福班旧人居多。

自光绪二十一年八月十六日后，姑苏大章、大雅二老班回苏，其重要成员大多兼跨或参加文全福班，姑苏在沪演出之昆班遂以文全福班为主，从此乃转入后期之"姑苏文全福班"阶段。光绪二十八、九年间，当该班到苏州观前旗杆里演出时，又有姑苏鸿秀班与关外北头之迎凤班，因营业清淡，不少艺人退班弃行，其余艺人就全部并入全福班，开始昆弋文武合演。未及半年，戏馆被流氓所砸，该班亦随之辍演。

光绪二十九年腊月，嘉兴昆剧串客姚寅卿，特聘该班之苏州文班艺人二十余名，又邀原浙江昆弋武班艺人二十余名，组成"文武全福班"，其领班为陈玉麟，坐班为吴福林(苏州著名"牌下")、朱聚顺，班址设乌镇，仍循水路在苏、嘉、湖等地区流动演出。光绪三十四年十一月中旬，因西太后哀诏下布而停锣散班。

宣统元年(1909)二月下半月，原文武全福班中之苏州文班艺人与聚福班合并，恢复姑苏文全福班，领班为全福班二面沈斌泉，"值戏码"为聚福班作旦陈聚林。该班进入清末盛期，行当比较齐全，当时之知名艺人至少有五十七人。例如生行有沈月泉、施研香、尤凤皋、陈凤鸣、沈盘生，净末行有程西亭、尤顺庆、金阿庆、李桂泉、沈锡卿，丑行有曹宝林、沈斌泉、陆寿卿、李金寿、朱仁生，旦行有丁兰荪、钱宝庆、施桂林、尤彩云、徐金虎等。自宣统二年夏秋以后，时局动荡，该班辗转颠沛于江湖。

民国二年(1913)秋，曾由前鸿福班艺人汪双全再组文武全福班，其中原文全福班艺人

有：沈盘生、沈桂生、李金寿和沈锡卿、范荣生、施桂林、曾长生、丁兰荪、施阿五、陆寿卿、朱仁生。民国四年，该班又散。

及至民国六年春，由陈砚香为领班，聚集四十三位全福班旧人，再次恢复姑苏文全福班，每年除至沪、苏等地作不定期公演外，大多在杭嘉湖地区流动演出。

自民国十年八月始，文全福班之沈月泉、沈斌泉、许彩金、吴义生、尤彩云、陆寿卿、施桂林等，先后为苏州昆剧传习所所聘。

民国十二年十月前后，姑苏文全福班终于报散，在长期演出活动中，其能演剧目至少有六百余出，今之"传"字辈艺人均一脉相承自该班。

鸿福班　昆剧班社。至迟创立于清道光中叶，为姑苏昆剧四大老班之一，该班分坐城班与江湖班，江湖班常年流动于杭嘉及松江、太仓、苏州等城镇农村，属"关内南头水路班子"。道光、咸丰间，该班以演全昆文戏著称于世，据《瀛壖杂志》卷一："昆腔之在沪者，以鸿福为领袖。又据《淞隐漫录》卷十一："鸿福班中之荣桂，集秀班中之三多，俱称领袖。……荣桂绮年玉貌，洵如尤物，足以移人。每演《跳墙》、《著棋》、《絮阁》、《楼会》四出，观者率皆倾耳注目击节叹赏不止。"

咸丰十年(1860)后，坐城班艺人亦抵沪，先在文乐园、丰乐园开演，暂为糊口。据同治十一年(1872)六月初四《申报》所载《戏园竹枝词》尝云："鸿福名优迥出群，眉梢眼角逗红裙。"光绪四年(1878)，该班在三雅园演出时犹称"新集姑苏老鸿福文班"。

全福班　徽剧班社。创于清咸丰年间。班主老金二、其子金焕章，都是文武昆乱不挡的高手。能自制彩头，在里河班中威望很高。班中行当齐全，靠把老生姜周坤，跟斗独到，演技娴熟；周海是有名的鼓师，该班行头多，盔头新，是里河有名的大班，其艺术特点是：唱昆曲为主，以布景彩头、特技表演见长，如演徽剧剧目《封神榜》中的《轰潼关》、《万仙阵》、《黄河阵》、《诛仙阵》等，唱腔采用昆曲曲牌，兼用吹腔；造型化妆，"纸糊头"制作精致，如青狮、白象、独角兽、青牛等能在兽背上骑人表演；四大金刚、十八罗汉，用半面具化妆，形象特异。表演中有"割头术"、"变头术"、"剪头术"等各种特技，该班演戏，场面大，火爆逼真。光绪末年，在南通北门的"新园"演出。虽然城中新落成的"韶春茶园"从上海请来名角，全福班的上座率仍然很高。该班何年散班不详。

吴克志班　拉魂腔(柳琴)戏班，约成立于清同治四年(1865)。班主吴克志，睢宁县双沟镇吴行村人(清时属铜山县单集)。生于清道光二十五年(1845)，少年拜师学艺，擅演勾脚(丑脚)。学成后自组"拉魂腔"戏班，约有十人左右，主要演员男旦刘西林，扮相漂亮，嗓音甜润，戏班经常于春节后以玩会形式在睢宁、铜山两县的单集、伊庄、双沟、官路口等地演出。他们一边玩花车、旱船，一边演唱"拉魂腔"。每到一地，观众多达千人，许多人跟着戏班走庄串村观看，久看不倦。该戏班农闲时到各村唱地摊，农忙即散班。

吴克志功夫娴熟，动作滑稽，一出场就会令人发笑。在玩会时，表演"老鳖扒沙"，跪步

可行七、八里，竟使新裤磨烂。

清光绪三十三年(1907)，吴克志戏班在吴行村演出时，被该村同族富绅吴老五，以"有伤风化"为名予以禁止，并骂他："唱'拉魂腔'死了不能进祖坟。"吴克志不服，引起斗殴，戏班被打散。吴克志逃匿睢宁县高作镇八里店前吴村重新成家，不再领班唱戏，至死未敢回乡。其子吴文章曾设招魂帐为父招魂，备空棺一口，内藏吴克志牌位埋葬入土，以寄哀思。

孔郎中班　徽剧班社。班主孔友发(1837？—1925)，祖籍安徽桐城，自幼随父行医来兴化唐刘喻垛村落户，孔友发幼年酷爱剧艺，嗓音高亢，同治六年(1867)，自置衣箱，组班唱戏，经常活动于里下河一带。孔擅演老生，能戏颇多，拿手戏有："三审一关"(《审潘洪》、《审刺客》、《审人头》、《天水关》)、"三打四取"(《打渔杀家》、《打鼓骂曹》、《打棍出箱》、《取成都》、《取荥阳》、《取南郡》、《取东川》)。因原职业行医，故其戏班在当地被称为孔郎中班。清末民初，其子孔福如做班主时，逐步改唱京剧，并正式取名为"春台班"。

聚福班　昆剧班社。同治七年(1868)以后，在上海的各昆剧班艺人陆续回苏，先有故苏聚福堂老班之创设，曾在镇抚司前老郎神庙试演，企图筹集资金重修老郎 庙，但未能成功。至光绪六、七年(1880、1881)间，开设于申衙前之高天小班，因其班主逝世而宣告解散，该班作旦陈聚林等即再次发起组织聚福班。

聚福班亦分坐城班与江湖班。坐城班常年在城内郡庙前演唱，其重要脚色有老生阿寿，官生沈寿林，苦生甲来，正净王松，白净沈海山，五旦施松福，六旦丁纯兰、葛小香等。江湖班主要流动于杭嘉湖水路及苏州各乡镇，其重要脚色有白面陆祥林、丑脚小阿三、作旦李季生等。

光绪三十四年十一月中旬，苏州因西太后哀诏下布而停锣三个月，聚福之坐城班一度并入江湖班。未几又由姑苏昆剧曲友程藕卿、徐益生等出面招回该坐城班，设台于苏州盘门外日租界青旸地。宣统元年(1909)二月下半月，终因地僻路远而移至城内老郎神庙，乃与当时因停锣而散班的昆剧文武全福班中二十余名苏州文班艺人合并，恢复姑苏文全福班。约一年余，该班又有所发展，其知名艺人少有五十七人。

武鸿福班　昆剧班社。至迟于清同治年间，浙江绍兴出现武鸿福昆弋班。据光绪二十七年(1901)参加该班之绍兴昆弋艺人汪双全亲笔记载《姑苏武洪福老前辈名》，内计武老生汪宝有(曾任领班，光绪二十七、八年间卒于苏州吴江县)、武丑金凤春等三十余人，据考，均与姑苏老鸿福文班无关。武鸿福亦属关内南头江湖水路班子，曾至苏州老郎神庙梨园公所挂牌，苏州织造堂登记，故其全称可冠之以"钦命织造部堂姑苏鸿福班"。该班在同治间所保留之传统单出戏计三、四百出，光绪间犹有二百余出。其中弋腔文戏有《昆山记》、《杀错八出》等十余出，弋腔武戏有《杀嫂》、《打店》、《蜈蚣岭》、《神州擂》、《杀僧》等二十余出，大多唱吹腔(即〔咙咚调〕)。所保留之整本长靠戏有"三国戏"、"隋唐戏"、"岳飞戏"、"英烈戏"等，大多唱昆腔。当时昆弋武班演出，武戏一般多于文戏，至少占六成。

光绪二十年，浙江绍兴又由武鸿福老艺人金凤春发起成立昆弋小蕊芝科班，教师施方卿、郁宝生等，俱为武鸿福旧人，小蕊芝出科之三十六名艺人，均系武鸿福所嫡传之继承者。光绪二十四年易名为昆弋中蕊芝班，光绪二十七年腊月，该班并入姑苏鸿秀班。一年左右，鸿秀班又并入姑苏文全福班。光绪二十九年腊月，姑苏文全福班曾经改组为文武全福班；宣统元年(1909)二月，文武全福班中之绍兴昆弋艺人，又另组文武鸿福班，绍兴昆弋艺人在与文全福艺人长期合作中，学会一部分文戏，此即该班与武鸿福在艺术上之区别。宣统末年(1911)二、三月间，文武鸿福班宣告解散。

民国二、三年(1913、1914)，武鸿福由汪宝有之婿武生陈小奎领班，不久报散。民国五年又恢复，其中已考知的绍兴昆弋艺人，有：老生汪云生、汪双全、陈洪喜、陈四喜、陈百灵，大面陈明善、陈阿龙，武二面汪双庆，小面陈瑞金、汪阿炳等。此外，尚有姑苏文全福班的文二面李金寿，武小面施阿五，正旦陈聚林、龙彩云(以上二人原系五旦兼作旦)，亦于这一年兼搭该班。

民国十一年冬，武鸿福到苏州长春巷全浙会馆演出，剧目有《钟馗嫁妹》、《截江夺斗》、《时迁偷鸡》、《采石矶》、《火烧草料场》等，民国十三年九月，因江浙战事，武鸿福班终于报散。

庆福班　徽剧班社。为南通里河有名的大班，起班于同治后期。班主曹洪宝，为人厚道，善于用人，拥有艺术高超的各行演员。伯父汪曹龙为他掌戏目（后台文武总管），汪从小与王鸿寿同科，并义结金兰。两人戏路相同，其靠把老生戏，功底深厚，表演精细。他的全部关羽戏（从《斩熊虎》到《走麦城》）闻名于通、扬、盐整个里下河地区。大面顾大六，身材魁伟，脸型大，功架、扮相极好，嗓音如铜钟，他在野台上演唱，声传一里之外，又善于表演，油脸(铜锤)、粉脸两门抱。庆福班阵容强大，再加行头好，戏路广，故邀请该班唱戏者特多，曾有“庆福班生意特别忙，四季唱遍上十场”之说。

至四十年代由曹洪宝之子曹少洪掌管此班，一直延续到五十年代初戏改时期。

四喜班　徽剧班社。清光绪初年创建。班主张翠茹。班里有四名主要演员，以唱横杠戏（昆曲）为主，因名“四喜”。张翠茹表演艺术全面，场面上的活儿样样能来，无所不能，除生旦外，且能唱大面。初成立时，没有大台，在黄海边的盐灶里，用四辆牛车拼为舞台。张翠茹的儿子张钱选是昆曲名丑，成为后来的里河十子之一。四喜班常唱的戏有《坠马》、《盗甲》、《思凡》、《下山》、《磨房串戏》、《花子拾金》等。后由其二女之子赵云周接班。赵工武旦，亦能唱小丑。其妻赵玉珍生旦皆能。主要演员万应祥工老生，七斤子工靠把老生，艺术高超，观众称之为“万爹爹”、“七祖宗”。

朱大姑娘班　徽剧班社。亦名福寿班。起班于清光绪六年（1880），是南通里河有名的大班。班主朱福寿，后由女儿大姑娘掌班。由于她掌班后成就高、影响大，故观众

只称朱大姑娘班。该班的艺术高手较多，老生中的汪曹龙、曹豹、杨恒九、曹洪宝等的关羽戏，《火烧绵山》等跌功戏，《四进士》、《七星灯》等做功戏，无一不精。大面顾大六（曾在庆福班）、旦脚小羊子、银扣儿及小丑张长山在里河地区均有较大影响。大姑娘的丈夫郑文是文武全才的二花脸。长子朱发宝是文武昆乱不挡、场面行当、六场通透的全才。次子朱祥宝跟斗出色。加以该班有较强的经济实力，行头设备既新又全，故里河班常演的大戏均能上演，文戏《生死板》、《回龙阁》，武戏《轰潼关》、《采石矶》、《八达岭》等，也是该班常演的剧目。演出《水漫金山》、《劈山救母》等神话戏，有多种彩头变化。该班在群众中很有声誉，每到一地均能连续演出一、两个月。光绪年间南通、如东、如皋各县乡镇的重要演出，大多请朱大姑娘班担任，一年一度的石港老郎会赛戏，多请该班为底包。

朱大姑娘班常帮助其他遇有困难的班社，如常胜班起班时，就曾“半卖半送”给该班一批行头。朱大姑娘班于民国九年（1920）报散于掘港火星庙。

同胜班　淮剧班社。又名陈六班子、陈四班子。约建于清光绪十六年（1890），班主陈六，原系木匠，好戏，常与同好者搭几块门板唱香火戏。后弃业从艺，置衣箱，组建同胜班，时称陈六班子。始演淮戏，后受徽剧影响，转为“徽夹淮”。陈六生有五子，其中四子均学京戏。长子克生演青衣，次子克前演花脸，四子克广演三面，五子克勤演文武花旦，后兄弟分家，四子陈克广继承衣箱，继为同胜班班主，故又叫陈四班子。宣统三年（1911）至民国二十年（1931），为同胜班兴盛时期。以陈氏兄弟为骨干，聘请许金藻、陆三龙等，成为有四十人左右的大班子，箱底厚实。常演“三国戏”、“水浒戏”、《施公案》等“京夹淮”一类剧目。班主陈克广，有出色的武功与特技。演《滚灯》，能头顶多只瓷碗作繁复身段表演，扮演周仓，气势动人，在里下河地区有“活周仓”之称。与其弟克勤合演《活捉张三郎》，久负盛名。民国二十七年，陈克生私自将衣箱让给兴化杨家京班（杨瘌子班），陈克广只得重置衣箱。民国三十一年，陈克广又将衣箱转卖给嵇佳芝、游月楼的淮戏班，本人也入其班唱淮戏，同胜班报散。

于登元班　淮海戏班社。又名“大锣班”。约组班于清光绪二十年（1894）前后。班主于登元（丑），艺名“一碗鱼”。女演员有于二娘（正旦）、古大娘（正旦）、李大国（武旦）、于二姐（小旦）；男演员有高如金（生）、韦德兴（武生）等。该班常年活动在海州、沭阳、泗阳等地，约于光绪二十六年曾赴安徽省五河、凤阳等地演出。该班有一面大锣，叫做“淮镲子”，比普通苏锣大，成为该班的独特标记，“大锣班”由此得名。于登元于民国五年（1916）病逝，其女于二姐在二十年代初正当红时遭兵痞迫害投水而死。于二娘心灰意冷，于二十年代末辍艺归农，该班解体。

双福班　徽剧班社。前身为四喜班。里河“十子”之一、昆剧名丑张钱选建于清光绪二十三年（1897），常在南通、如东、如皋、海安等地唱神戏、愿戏，一度辗转上海、

浙江。当时主要演员，有原朱大姑娘班旧人顾大六（花面）、银扣儿（花旦），及袁德奎（武二花）、金竹波（小生）等。常演剧目有徽有昆，昆剧主要有《醉马》、《思凡》、《拾金》、《劝农》、《水斗》等；徽剧有《冀州城》、《狮子楼》、《张飞负荆》等。民国十一年（1922）因班中多人吸毒而报散。一年后重建 。民国二十五年张钱选将戏班交给女婿赵子林管理，所演剧目开始向京剧转移，但徽剧剧目仍是看家戏，当时主要演员有郝凤祥、郝玉坤、陈六庆、杨文奎等人。演员阵容和剧目质量在里河班中均属上乘。1941 年 7 月，在苏中区司令员管文蔚主持召开的苏中区第一次文艺工作者代表大会上，双福班被命名为林记京剧团。此后剧团坚持在敌后根据地北坎、长沙、苴镇沿海一带为新四军指战员慰问演出。为配合参军支前，“二五减租”的宣传，曾演出《木兰从军》、《打渔杀家》等戏，还利用戏台或住所营救过四名抗日军政干部，四分区司令员陶勇关心、爱护该团，经常救济大米、猪肉，免费为艺人治病、殡葬。1942 年夏，剧团随部队迁移到苴镇北边的刘家园，陶司令亲自参加搭戏台、挂汽灯。吉洛（姬鹏飞）政委点了《拿高登》、《捉放曹》两出戏，欢迎打入敌部率团胜利归来的汤团。解放战争时期，剧团表现了坚定的革命立场。1949 年初南通解放前夕，驻守在如皋的国民党王铁汉部企图挟持林记京剧团渡江南逃，许以团长赵子林营级军衔，发给演员军装，但当即遭到拒绝。是年腊月二十八日夜，从李堡过来的国民党军队王部五团将剧团七十余人连衣箱行头强行押往唐闸，团长赵子林设法周旋，拿出妻子的金戒指打通关节，拖延过江时间。正月初一南通解放，剧团才免受祸殃。1952 年，剧团改名为群艺京剧团。

五港京戏班 半职业性质的京剧班社。每年一月至四月，九月至十二月演出。活动于盐河中上游。清光绪二十五年（1899），涟水五港镇谢云台以昆曲艺徒组成。第二年，该班南下、沪、苏拜师求艺，开始分行当学唱京戏。光绪二十七年（1901）春节，首次在五港镇韩家茶馆坐唱京剧《杀子报》、《贵妃醉酒》等。宣统元年（1909）正月初五，该班在五港镇三元宫，首次化妆演出《武家坡》、《秋胡戏妻》等。主要演员有韩银（旦）、韩如柏（生）、蒋复如（丑）、汪成师（旦）等。民国初年，韩银因主演并兼有大衣箱而为领班。二十年代初，该班聘请陈玉桂、相青莲、陈寿昌等教戏，培养年轻演员。增至三十余人，主要演员有韩如标（旦）、刘洪如（净）、李国霞（青衣）、朱成勋（花脸）等。演出基地扩大至盐河下游和连云港、滨海、响水一带。该班订有十大班规。自备大车两辆、木板数块，临时搭台演出。民国二十八年（1939）春日本侵略军占领五港，遂停止演出。1945 年 9 月，抗战胜利即恢复活动。1953 年底因演员多已年老，自动解体。

王春宝班 淮海戏班社。清光绪二十六年（1900）组班，班主王春宝，主要成员均为直系亲属。王本人工小生。妻马氏，精通锣鼓丝弦并兼演各行，尤以反串老生见长。子王德 友（武生）为淮海戏“十八甩子”之一，在《三盗九龙杯》中饰杨香武。当时台口常设三丈多高木柱，王德友攀椽而上，至柱顶作“寒鸭浮水”，颇负盛名。姑母王大羡

工青衣，姑父刘小喜工花脸。其他成员还有史广生、黄一安、潘广义、魏光岱等，极盛时期达六十余人。该班备有五个衣箱，两个把箱、三个盔头箱，经常活动于灌云、沭阳、海州、赣榆一带，后来演出范围扩大到徐州、扬州、南京等地，观众称之为“小大戏班”（时称京剧为“大戏”）。主要上演剧目有《莲花庵》、《三杀》、《桂英亭》、《大金镯》、《挡马》、《狮子楼》等。民国十五年（1926），主要成员相继去世，其他人员各奔前程。是年散班。

杨如刚班　淮海戏班社。搭班于清光绪二十六年（1900）前后，活动于海州、沭阳、灌云、东海等地，艺属淮海戏东北路，班主杨如刚，曾以“包头”（旦）戏开门，后改丑行。其妻陈氏（正旦）、女杨八姐（小旦）、子杨兴才（花脸），为该班主要演员。另有魏光岱（旦）、樊维真（武生）、王大娘（正旦）等先后与其搭班。初期，演出形式为“地摊戏”。清宣统二年（1910）杨如刚与京剧艺人杨九如搭班演出时，将杨九如的戏箱买下两副，内有五蟒五靠、褶子、帔等。从此该班开始搭台唱戏，化妆演出。技艺也从简单的唱做发展到有翻有打，还学演了京剧的一些剧目，如《三岔口》、《战宛城》、《武松杀嫂》、《挑帐》、《串珠记》、《二堂放子》、《白门楼》等。一时间声誉大振，有“小大戏”之称。民国十九年（1930）前后，战乱频仍，淮海戏一度衰落，该班遂与海州地区的童子戏艺人搭班，在祭祀、禳灾、驱鬼等仪式中穿插演出。杨如刚年老以后，由其子杨兴才继任班主。1948年涟水县人民政府以该班为班底，成立了涟水县淮海戏艺人组。

郎家班　清末南词（苏滩）老班，隶属苏州乔司空巷南词行会组织开智社。班主郎金福，清光绪六年（1880）生。家中原开箍桶店，其天赋好，嗓音清脆甜润，宛若闺中娇女。年青时喜好南词，时作清客串，工旦脚。光绪后期下海挂牌，在阊门外山塘街的星桥下塘一带最负时誉。民国五、六年（1916、1917）间，遭受内弟之妒忌与暗算，嗓音变哑，改唱阳面。业务大挫，家道渐衰。

后因慕名当时申江（上海）蒋婉贞家首倡之“玉韵集”全女子苏滩，故于民国十七年专遣其长女彩云前往该集，向该集苏道教师陈安荪等学艺三年，开蒙戏有《劝妆》、《茶访》、《相约》、《别弟》、《势僧》等，尔后，彩云又在上海游艺场搭班演唱苏滩年余。

民国二十二年，彩云返苏，乃教其妹秀英唱苏滩，郎家班继续在星桥下塘挂牌 某某社郎彩云郎秀英男女苏滩”。承接喜庆堂会。彩云吐音豪爽、声若洪钟，善于反串男角及小面，秀英工旦脚，以唱《卖橄榄》、《马浪荡》、《荡湖船》、《插脚做亲》等后滩为主，有时亦兼唱前滩，父女三人俱见于1934年12月19日《苏州明报》所载吴县教育局艺员登记名单。

郎家班较能适应时代潮流，民国二十五年前后，除承楼堂会外，彩云、秀英既在苏州久大电台定期插唱苏滩与昆曲，又时作化妆串演前滩《借茶》、后滩《荡湖船》等剧目。民国二十六年，彩云由于婚后妊娠而辍业。不久，秀英亦至上海搭沈雪芳苏滩班。郎家班不复存在。

1950年，郎金福逝世。第二年3月，郎彩云曾协助吴兰英等筹建上海市民锋苏剧团。

曹口童子戏班　又称曹家童子戏班。活动于淮阴以北，海州、沭阳、东海一带。清光绪年间，曹大为班主，率子曹汝斌 、曹汝友、曹汝礼三人组班唱戏。当时童子戏只用打击乐伴奏，演时不化妆，唱腔也只有〔嗬大嗨〕调。演出剧目有《洪山捉妖》、《李迎春出家》等。二十年代初，三子曹汝礼任班主，从山东邀请京剧演员宋某和屠哀、屠烂兄弟到曹家班教戏。曹家童子戏因此吸收了京剧的表演程式和演唱技艺，在《高楼装疯》、《韩湘子度妻》等戏的唱腔中糅进京剧西皮调，还能演武戏《大战十一国》等。这时期的主要演员有：曹汝高、曹汝池、曹汝明、曹宜荣、曹宜花（外号神力手）、曹宜佃、茆家荣等。民国三十四年（1945）曹汝礼带领儿孙三人参加革命工作。不久曹宜佃离职回家组织童子戏班。曹宜佃外号“赛观音”，旦脚，唱、做、扮相俱佳。戏班主要演员除曹家子侄外，还有茆家荣、陈汝礼、武可鸣、佘之山、许玉堂等。曹宜佃、佘之山与陈汝祥都是排行第三，被称为童子戏“三三”。演出剧目有：大戏《赵匡胤下河东》、《刘全进瓜》、《赵五娘与蔡伯喈》、《穆桂英打道》、《方卿见姑》等二十六本；小戏《刘伶醉酒》、《朱温杀母》等十出。1953 年 3 月，曹家班与孟繁建、唐学全等人合班，成立淮海戏小组。1955 年 5 月经东海县政府批准正式成立东海县新艺淮海剧团。童子戏班告散。

郝余洲班　香火戏班，约建于清光绪三十一年（1905），所演香火戏在组班时被命名“洪山戏”。该班及洪山戏间断延续至中华人民共和国成立前夕，历时近半个世纪。班主郝余洲，为人慷慨仗义，在同行中颇有威信，遂使该班成为香火戏西乡六合帮最稳定且具代表性的班社。

初始，该班称“小郝子戏班”，主要艺人有陈文生（小生）、周家贵（花旦）、邱怀麟（老生）、王长坤（大花）、郝余洲（小花），以《魏征斩龙》等剧目，演于六合县东北一带乡镇。民国四年（1915）前后班内培养出潘喜云、张云鳌、潘德昌、张仕林等青年演员。此时演出地区已扩大到六合全县及安徽天长一带。民国十二年应潘喜云之邀，戏班进入上海南洋桥大戏院演唱，吸收了多出整本戏和连台本戏，添置了衣箱。民国十六年回乡，长年演出 于六合及仪征等地。此时期该班称“老郝班子”，培养出彭献章、宋时雨两位出色演员，连同郝余洲、张云鳌，号称“四大台柱”。民国二十年，六合当局禁演洪山戏，艺人离班回乡务农。郝余洲卖掉耕牛，组织部分艺人，开往江宁、句容 、丹徒等地乡村演唱。培养出王立生、丁德金、汪有礼等挑大梁演员。两年后返回六合，充实班底，形成“红（万利红）、黑（汪有礼，外号汪小黑子）、平（赵太平）、元（鲍其元）”四小台柱，另有徐锡麟、丁曼华、潘秀英等知名演员。该班常演剧目先后有《袁樵摆渡》、《魏征斩龙》、《陈子春上任》、《江流认母》、《合同记》、《吴汉杀妻》、《薛平贵征西》、《薛仁贵征东》、《杨令公》、《九更天》、《罗成叫关》、《走西坡》、《高俊保下南唐》、《双蝴蝶》、《十把穿金扇》、《纣王与妲己》、《白蛇传》、《五子哭坟》、《天宝图》、《地宝图》、《张四姐大闹东京》、《刘金定杀四门》等。

民国二十六年“七・七”事变后，时局混乱，郝余洲不愿为日、伪军政人员演唱，叫班中成员各自保管好行头，回乡务农。抗日战争期间，中共领导的抗日部队在六合、仪

征一带开展活动，该班又恢复演出，并配合部队进行抗日宣传，郝余洲常发挥其即兴创作才能以说板形式向抗日军民演出，歌颂抗日队伍，受到罗炳辉、罗占元等部队领导人的重视和赞扬。

该班报散于中华人民共和国成立前夕。

吕桂生班　淮海戏班社。清光绪三十二年(1906)沭阳、灌云一带部分淮海戏艺人，由吕桂生领班组成。主要成员有吕妻周氏(青衣)、长女单太平(青衣)、次女单平安(旦)，还有孙锦标(小生)、李长江(丑)、韩青科(武生)、潘希路(老生)等十余人。吕本人工武行，以刀枪技艺驰名；次女单平安工刀马旦，兼演闺门旦，在《扇坟记》中饰尤瑞莲，扇子功娴熟；小女艺名"小罗成"，十二岁登台献艺，刀枪、翻打，颇见功力。三十年代，该班艺人增至三十余人，两副衣箱，经常上演剧目有《大金镯》、《四告》、《大书馆》、《扇坟记》、《西歧州》等，活动于赣榆、东海、灌云、沭阳一带。民国三十六年(1947)，长女单太平婚后弃艺归农，小女"小罗成"和吕本人相继去世，戏班解体。

五段班　梆子戏班。原名为老社。始于清末(约1907)，由于成立于沛县五段村，故称五段社。由私人联名筹建。主要成员有毕德高、霍学伦、李洪田、王新法、李继清、曹大齐等。常年活动于沛城东西的三段至八段地带，常为喜庆节日或古会、庙会演出。后又陆续增加了刘继法、于玉坤、张传才、张传福、陈传员、王继俭等重要成员，常演《前楚国》、《长坂坡》、《反云南》、《对金杯》、《闯幽州》、《黄鹤楼》等剧目。

该班演员多以唱工见长。大红脸刘继法，被誉为"震破天"，他在《闯幽州》中饰演杨继业。群众赞他："刘继法的《闯幽州》，再看三天也不够。"

1950年，五段班改名为"五段群星梆子剧团"，团长郭长海。1952年，该团的主要成员纷纷离去，参加政府领导的专业剧团，该班遂自行解散。

卸房童子戏班　又称陈家童子戏班。起于何时不详，例以家庭长辈为班主，父子相传。活动于新浦、海州、张湾、平阳、新坝、谷风庙一带。卸房又称卸甲坊，是海州西著名的"童子窝"。宣统三年(1911)前后，班主陈征彦，传艺子侄陈永楷、陈永连、陈永田、陈永尧。陈永楷等又传艺给后辈陈富之、陈涛之、陈洪之、陈玉之。后陈涛子收徒朱同茂、陈玉之收徒季松山，陈洪之收徒王小兜。经常碰班(即搭班)演出的有马景翠等人。其活动一直延至1964年。"文化大革命"期间，陈涛之因唱童子戏遭批斗致死，临终悲叹："我到底是罪人，还是艺人?!"陈家班演出只用鼓、锣、铃、钹伴奏。演出的剧目有：《白海棠割股》、《千里送京娘》、《韩湘子度妻》、《徐奶烧香》、《李翠莲拾金钗》等。

金秀堂女班　京剧班社。于清末民初时建班，班主徐锦官。演员二十人均为女性，故又称"髦儿班"。文武场面及衣箱二十余人，均为男性，该班有大船两条，流动演出于里下河及杭州、嘉兴、湖州、苏州、无锡、常州一带。演员幼年入班，皆为徐锦官养女，一律改为徐姓，着一式衣服，头上梳一式三花辫子。聘周治中为教师，传授技艺。早期演员有徐桂娘(工老生、小花脸)、徐桂兰(工花脸)、徐桂香(工老生)、小五子(工短打武生)。常演剧目有：《文昭关》、《逍遥津》、《北天门》、《空城计》、《捉放曹》、《武家坡》、《翠屏山》、《三岔口》等。本

世纪二十年代末，曾和秦家班、杨五家班一起在兴化夫子庙戏台演出，轰动全城。民国十九年(1930)以后，部分演员婚嫁改行，相应增换男演员进班，“髦儿班”便不复存在。

庆升堂　京剧班社。曾用名“国民舞台”、“金麟舞台”。民国二年(1913)，一批京剧艺人，独立组班，公推荆玉堂(小阿金)为班主，起名庆升堂。经十多年经营，在苏南地区有一定影响。民国十九年(1930)初冬，班内大部分人员去台湾演出，历时三年，因营业不佳而散班。民国二十五年，荆玉堂召回原班人马，调整充实后重建戏班。老生达子红、明毓琨，花旦万丽云，武生王全芳、荆剑鹏(女)等先后入班，演出于苏南各城镇。民国二十六年，在杭嘉湖地区流动演出。民国三十年，复返江苏，在镇江市连演四年，该班演出剧目，以《驱车战将》、《血溅鸳鸯楼》、《金钱豹》、《马武收岑彭》、《落马湖》、《乾隆传》等武戏为主。各个行当的演员，大多有武功基础，武戏风格火爆炽烈，真刀真枪，比较集中地体现了水路班子的艺术特色。该班历时三十五年，1948 年报散。

春福班　徽、京戏班。民国二年(1913)成立于高淳县，班主陈水林。演员有蔡元禄等二十余人。演徽剧。民国十年，陈水林去世，其子陈维珍继任班主，专演京剧，演员增至五十余人。民国十四年易名春福班。演出范围遍及苏南、皖南诸县。主要演员有三呆子、袁邦红、孙平弟、大嘴巴、张松柏等。抗日战争期间，陈维珍去世，其子陈春水继任班主。民国三十四年后，戏班返回高淳。其时班内已有一批较有影响的演员：高金保、马金奎、马保奎、尹君良、唐桂英、殷鑫培、金红云、左艳秋、马荣福、徐宝林、赵瑞连等。嗣后曹振春、牛艳秋、白鸿生、白童奎、丁四麻子等演员陆续加入戏班。观众赞其“阵容齐、行当全、行头新、名角多”。上演的剧目有《珠帘寨》、《渭水河》、《嘉兴府》、《杨家将》等。1949 年，春福班巡回演出于安徽各地。1952年在安徽无为县登记，定名无为县京剧团。不久并入芜湖地区京剧团。

联胜班　徽、京戏班。起班于民国三年(1914)。班主杨洪春。杨的祖父杨玉元，于清咸丰三年(1853)在南通创办小福寿科班，培训两年后，开始巡回演出，后因故解散。杨洪春成名后，重振祖业，办起近百人的特大班社，取名“联胜”。该班集南通里河班之精英，其中武戏就有二十余人。联胜班自置舞台，别家班社舞台通常长宽各六米，联胜班扩至八米。故其群戏、武戏、场面大，火爆炽烈。剧目亦相当丰富精彩，有封神榜、列国志、七国志、西汉、东汉、三国、两晋、隋唐、飞龙传、杨家将等三、四百出。杨洪春本人有全部关羽戏以及《九更天》、《孝廉报》、《南天门》、《六部审》、《鹿台恨》、《追韩信》、《四进士》等代表作。该班演出的《黄河阵》、《万仙阵》、《诛仙阵》等封神榜戏，在全福班演出的基础上有了进一步发展，增加了布景，在群众中影响颇大。南通里河各县、乡、镇、都以能请到联胜班为荣。民国十年(1921)该班又发展了双层舞台，如演出《黄鹤楼》，用两套演员，一套演员先在下层表演，登上黄鹤楼时，刘备、周瑜、赵云等便走进后台，即由二层上饰好刘备等角色的演员在上层表演。其他上天、入地等剧目的表演亦然。此种舞台是整个里下河地区从未有过的创举。联胜班在杨洪春率领下，曾先后三次应邀赴下河地区演出，在当地轰动一时。民国十七年(1928)，杨洪春又联合金光明、曹洪宝、戴福林等四副里河班，进入南通更俗剧场，由

杨洪春独挑大梁，朱永祥、赵子林、卢俊生、金爱琴、戴金如等挂牌演出一年余。

1941年，中国共产党苏中区委成立苏中文艺协会，杨洪春当选为常委，联胜班也被命名为联胜京剧团。1944年，日本侵略军在南通地区以“三光”政策进行“清乡”，演出艰难，联胜班不得已散班于南通北乡的九华山。

方九戏班　皖南花鼓戏戏班。又名庆胜花鼓戏戏班。班主方元庆，号方九，故称方九戏班。方从小帮工，喜唱花鼓戏。民国四年(1915)方元庆邀集胡有道、胡君有、谢纪德、李小好、孙三喜等部分老艺人及当地青年，在打地摊演唱的基础上，组成句容县第一个民间花鼓戏班。基本演员有二十四人。能唱《双合镜》、《蓝衫记》等传统大戏三十六出，《卖棉纱》、《吴一文卖线》等小戏五十多出。演出范围，除本县外，还有溧阳、溧水、高淳、金坛、江宁及安徽广德、郎溪等县农村。民国十九年以后，又陆续增添了杨光荣(号杨小六)、杜庆荣、陈金山、陈兰英等人，使该班阵容更为整齐。方元庆本人做工好，擅长老生，《徐策跑城》是他拿手戏，当时群众评论该班的特点时说：“陈金山的唱工，方九的做工，杨小六八脚齐全(指擅演各行当)。”在周围各具有一定声誉，中华人民共和国成立后，因未参加登记，1950年解散。

袁家班　无锡滩簧(锡剧)戏班。由锡滩艺人袁仁仪于民国四年(1915)冬在上海组建而成。曾以“无锡滩簧龙凤班”挂牌演出。主要演员有袁仁仪(生，后演老旦)、李庭秀(旦)、邢长发(旦)、吴寿生(生)、华祥宝(滑稽)、刘召廷(老生)等。又从无锡聘来过昭容(男旦)。当时演出的代表剧目是有“四亭柱一正梁”之称的《借黄糠》、《小分离》、《拔兰花》、《朱小天》和《庵堂相会》。在上海大世界游乐场演出时，曾聘周耀山、周友良、严兆祥、洋盘阿四(旦)、沈泉宝(音乐)等进班演出，阵容更为可观。不久又有“苏州文书调”王宝庆班并入。为与其他剧种竞争和适应城市观众的欣赏需要，袁仁仪聘请说大书的艺人罗禹(义)卿和说因果的谢胜泉排演了《珍珠塔》、《孟姜女》、《双珠凤》、《何文秀》、《玉蜻蜓》、《双玉玦》、《双金花》等戏，极受观众欢迎，各地锡剧艺人也群起效仿。

袁家班在上海大世界游乐场演出长达十年之久。民国二十六年(1937)，因日军侵入而散班。

全盛班　梆子戏班。前身为铜山县张集村乡绅张成功于民国六年(1917)前后办的戏班。民国十七年起，固定在徐州市鸿大舞台、同乐戏院等处演出，始用此名，是长驻徐州市区最早的戏班之一。首任领班从慎之。民国二十六年(1937)，与周良臣戏班合并，人员增至五十余人，由周领班。民国三十四年抗日战争胜利，艺人各自返乡归里，自动解散。

主要演员有红脸史德祯(绰号麻九)、赵永生(赵璧)，武生杜庆彬(小万)、任月庭，花旦刘桂玉(刘二)、王凤明(银全)、杨红六，小生贾先德、李进才等，均身怀绝技。如史德祯与赵永生同为红脸，但史饰杨继业、岳飞；赵饰关公、赵匡胤，各有戏路。杜庆彬与任月庭身手不凡，翻跟斗连轴转，令人眼花缭乱。男旦刘桂玉唱腔优美，偷字闪板，吸收了苏北民歌曲调，独树一帜，具有浓厚地方特色。常演剧目主要为英雄征战和武打戏，如《反徐州》、《老征东》、《闯幽州》、《战宛城》、《铁公鸡》、《打蛮船》、《反西唐》、《豹头山》等，在苏鲁豫皖接壤地

区很有声誉。

西门班 扬剧班社。民国八至九年(1919至1920)间,镇江一批花鼓戏艺人,及玩友臧雪梅(旦,原习清曲)、吴兰芬(旦)、孔少兰(生)、方少卿(生)、戴惠芳(青衣)、蔡德喜(青衣)、许金福(老旦)、陶小毛(丑)、祁有富(生)等二十余人,常在乐师(原清曲曲友)李伯樵家"打团"(碰头,排戏),有时亦去原清曲艺人、乐师夏荣恩家练唱。逢节日庙会常参加演出,后被邀请唱堂会。因花鼓戏的剧目及唱腔不敷演唱,便逐步吸收了清曲的曲目和唱腔,以及词书、小唱本上的戏文,并试用丝弦伴奏,把清曲的"坐唱"曲目,改成花鼓戏"行唱"表演,形成了扬剧初期的"小开口"。常演剧目有《莲花庵》、《分裙记》、《孝义坊》、《药茶记》、《五子哭坟》及《种大麦》、《小上坟》、《王樵楼磨豆腐》等小戏。活动范围主要在镇江市区。由于剧目增多,颇受群众欢迎,唱堂会时,观众拥挤不堪,民国九年,在玩友聂为善开办的保安新街龙云楼茶馆开始了第一次营业性演出。是年,臧雪梅、方少卿等主要成员赴杭州公演后,完四杰继续开展西门班活动,并曾指导叶兰芬等人学戏。该班为松散性组织,演出时忙时闲,至三十年代前后,多数艺人去上海、南京等地演出,西门班遂散。

凤鸣社 扬剧班社。约民国八年(1919),镇江"小开口"(早期扬剧)西门班部分主要成员臧雪梅、方少卿、许金福、陶小毛、祁有富、夏荣恩等,应浙江杭州美记公司游艺场(后改西湖大世界)邀请,与在镇江的艺人董世跃、王如松、张四宝、张正明等组成"凤鸣社",首次赴杭州演出。据《全浙日报》1922年9月9日广告,是年该社再度赴杭公演;又据民国十二年《浙江商报》刊载,是年6月该社仍在杭州西湖大世界演出《过花关》、《上新坟》(即《小上坟》)、《孝义坊》、《双摇会》、《腊梅告状》、《王先生》、(即《王瞎子算命》)等。《华东戏曲剧种介绍》第四集"杭剧介绍"称:"1923年(注:应为1922年)杭州新开办了大世界游乐场……其中扬州戏是首次到杭州的,他的唱腔很简单,而台词通俗,被广大观众所欢迎,一时搞得很热烈。"杭州宣卷艺人裘逢春等人看戏后,"以为宣卷也可以采用扬州戏的表演方法",经向臧雪梅学习,他们"第一部戏排的是《卖油郎》,采取扬剧的唱腔,因此场面上添了鼓板、小锣和两把胡琴","用杭州的方音唱","杭剧从此有了雏形"。凤鸣社在首次 赴杭州演出后,主要成员曾陆续去沪、宁等地。

庆禄班 化妆南词(苏滩)班社,隶属苏州乔司空巷南词行会组织开智社。民国九年(1920)建立于苏州阊门外,系第一个全男子化妆南词班社,因仍像坐唱时期接堂唱,故被时人称为"大堂会"。其成员有郎金福(星桥下塘郎家班创始者)、杨德康(小名多福,工阳面,乃皋桥南词名辈李本源十三门人之一)、郭元嘉、胡小弟与琴师吴根生等十余人。该班草创伊始,资金自筹,行头简陋,训练较差,人员众多,开支浩大,未及几年 ,无形解散。

葛兆田班 淮海戏班社。约创建于民国九年(1920)前后,常年活动于海州,赣榆、沭阳、灌云诸县。班主葛兆田自幼学艺,专工小生,扮相好,有一条铁嗓子,创造了说唱相接、一气呵成的〔小滚板〕唱腔,对淮海戏男腔的发展颇有建树,被誉为"一挂鞭"小生。三、四十年代前后,海州一带的淮海戏艺人 中有"十八甩子"之称,葛兆田为"十八甩子"之首。该班演出多以小生戏为主,如《小金锣》、《小燕山》、《鲜花记》等。班内知名艺人有李兆祥(旦)、

李兆富(旦)、霍启台(生)、卞四娘(旦)、小黑翠(旦)等。至四十年代,班中孟繁建(净)在《双包》中扮演包公,在海州一带享有盛名;唐学全(小九子)在《空坟记》中扮朱銮,娴熟地运用髯口的弹、崩、抖、摆等技巧,被誉为"活朱銮"。该班行当齐全,曾在海州称雄一时,其他班社闻其名而回避。四十年代末期戏班自行解散,其后代艺人多加入东海县淮海剧团。

杨洪学班 淮海戏班社。约民国九年(1920)后,淮海小戏艺人杨洪学创办于海州。杨出身于淮海戏艺人世家,自幼随父学艺,深感淮海小戏表演艺术之不足,约于光绪三十三年(1907),拜山东京剧演员雁山庆为师,苦练京剧武功、身段和其他技艺,出师后组建淮海戏班社,常年活动于海州西坡一带。戏班主要艺人有周加干、周加栋、杨其荣、孟庆长、吴锡友、花爱卿及佘之山等。杨洪学基本功扎实,演技精湛,尤擅演武生。他的"提泪"、"鼻注"、"寒鸭浮水"等特技更为观众所称道。他是最早将京剧武功程式运用于淮海戏舞台的演员之一。他对班内演员的基本功训练要求甚严。旦行花爱卿演出《扇坟记》,技艺娴熟,在观众中很有声誉。该班演出区域曾扩大至鲁南一带。四十年代末期,戏班自行解散。

同盛班 淮剧班社。又名谢家班、谢剧团。建于民国九年(1920)前后。班主谢瑞龙。初唱徽剧,兼做"童子",也唱"香火戏"。后由其四子谢长和领班,赴江南及上海一带演出。谢长和工老生,并曾导演过《施公案》、《彭公案》、《孟丽君》等戏。民国十六年,其五弟谢长钰(1901—1949)和琴师戴宝雨研究用弦乐伴奏,首创〔老拉调〕,主演《大香山》、《孟丽君》、《三戏白牡丹》等剧,风靡大江南北,有"江北梅兰芳"之称。民国二十六年后,谢长钰开始领班。因抗日战争爆发,谢长钰与家人回苏北避难,曾和里下河京班吴春霖(瘌红子)、徐公美、徐公明等合作,在兴化、泰州、宝应、东台等地演唱京剧。1945年,谢长钰领班在兴化参加苏北军区七纵队"新光平剧社"。1948年,谢家班人员聚上海,又以同盛班(又称谢剧团)名义演唱淮剧。成员均为同姓族人。1950年,以同盛班为班底,在上海建立同盛淮剧团。

小谷班 淮海戏班社,亦名"白蝴蝶"班。组班于民国十年(1921),谷赵氏任班主。成员有:单于氏(正旦,艺名"小猫眼")闻素莲(小旦,艺名"小玉卿")、单维礼(老生)、单维生(小生)、潘凤阶(老生)、史广仁(武丑)等。班主谷赵氏以演《扇坟记》著称,她扮演尤瑞莲,身着白色裙袄,手持素绢白扇,起舞似蝶,得"白蝴蝶"之称。单维礼以演《刘贵臣算命》最佳,能说三十多出传统戏,人称"大先生"。单维生以演《小隔帘》、《打洪桥》等扬名。该班擅长武戏,《挡马》为该班常演剧目,谷赵氏扮演杨八姐,是淮海戏中较早出名之武旦。

民国二十五年,谷赵氏让子谷广发继任班主,又邀刘会成(武生)、周素花(武旦)入班,从此演出武戏更为其他班社所仰慕。谷广发演《吴汉三杀》人称一绝,被推崇为"活吴汉"。观众赠旗赞誉:"文武挂打,声色俱全"。

民国二十八年,日军入侵,苏北战事纷起,该班难以维持,撑至民国三十一年散班。

潘喜云班 扬剧班社。民国十三年(1924)潘喜云创建。原为香火戏班,后到上海演出,称"维扬大班"。民国二十五年前后与"维扬文戏"合流,称"维扬戏班"。其活动地区,民国三十六年前,在上海、武汉、芜湖、蚌埠等地;民国三十六年后,在扬州、南京、镇江、六合、仪征及安徽天长、来安一带。早期主要演员有崔少华、胡玉海等人;后期有十岁红、潘玉兰、

张玉莲、石玉芳、崔南笙等。班主潘喜云以演老生戏见长,《吴汉杀妻》是其拿手戏。

该班曾邀请扬州及镇江花鼓戏艺人同台演出,唱腔兼采大开口、小开口,为促进香火戏与花鼓戏合流成维扬戏(扬剧)作出了贡献。

1949 年,苏北行政公署决定以该班为班底,建立苏北联合第二剧团。

花如明班 淮海戏班社。建于民国十四年(1925)。活动于泗阳、淮阴、泗洪等地。其艺属淮海戏西南路。班主花如明,工老生,其妻王桂枝工正旦,其女花爱青工小旦。另有小生戈韦仁、王文章,小花脸周宝丰,正旦朱四娘,小旦陈玉梅。该班艺人陆长发、江万成、黄德安在当时被认为"七场齐开"的"江湖",意指行行全能。此外还有一个说戏先生吴德义。该班正旦朱四娘以唱腔婉转、音色甜润而闻名,观众送她艺名"金知了"。花如明和花爱青父女俩在《讲堂》中扮王丞相父女,其时花爱青尚幼,出场后须由人抱她上椅,但她的演唱每每受到欢迎,观众昵称她为"小王宝钏"。民国二十三年前后,花如明为生活所迫卖掉衣箱,与其他艺人分别改搭他班。

三元班 淮剧班社。建 于民国十四年(1925),早期以演香火戏为主,也唱徽剧与京剧。在盐阜一带,颇有影响,班主邱文元,祖辈都是做"童子"出身。他与兄弟成元、喜元、培元四人,合组班社,因"三元"吉利,故称"三元班"。班中成员,除邱氏弟兄及子侄邱文佑、邱文佐、邱安全、邱安荣外,先后有东路一带老艺人陆学开、白里堂、朱庭茂、朱道华、吉万全、陈恒之、王孝银、戈友仁、戈友义、季兴华、赵金华等参加,行当齐全,文武兼备。演出剧目,除"九莲十三英"以外,还有《郭子仪上寿》、《三盗 九龙杯》、《穆柯寨》、《吕布戏貂蝉》、《坐楼杀惜》、《武松与潘金莲》、《送京娘》等。班社长期活动于盐城、阜宁以东沿海一带和射阳河沿线。在苏北的香火戏班社中颇有代表性。约于 1953 年前后报散。

武家班 淮剧班社。班主武旭东(1888—1956),又名武万东,祖籍盐城龙岗。原学徽剧,工青衣。后改老生,擅演《南天门》的曹福、《风波亭》的岳飞、《一捧雪》的莫成等。极负盛名,有"泰斗老生"之称。武旭东早期演唱徽剧、京剧,基本功扎实。生、旦、净、丑行行精通。民国初期,到上海改唱江淮戏,为江淮戏在上海打开局面作出贡献。是淮剧早期重要创业者之一。二十年代,他创建武家班,广收门徒,曾有"通天教主"之称。著名淮剧演员马麟童、仇孟七、尹麒麟、王春来、裴少华、刘洪奎、董桂英、小翠花、邓格非、徐桂华等,均出自他的门下。从此,武家班成了淮剧界中威望最高的班社之一,非武氏亲族及门徒,一般难以入班。而武氏门中确也人才辈出,涌现许多优秀人才。其弟武鹏程(又名万云),演小花脸,后任幕表编导,颇有声望。其子志香、志俊,为淮剧音乐人员。儿媳武云凤与徒孙武筱凤、武丽娟等,在淮剧艺术事业上均有一定造诣。演出《安邦定国志》等连台本戏,风靡一时。1951 年,以"武家班"人员为主体,成立日升淮剧团。1958 年,与建新淮剧团合并,改名为烽火淮剧团。

韩家班 淮剧班社。建立于本世纪二十年代,是历史较长的一个重要的淮剧班社。班主韩太和,盐城人,又名国茂,小名小磨。初学香火戏,工旦脚,常演《大保国》中李艳妃一类角色。后改老生,如演《清风亭》的张云秀等。光绪三十三年(1907),逃荒到上海,在闸北

的“江北大世界”，敲筷子清唱，后与何孔标、周庭福、武旭东等先后合作，在太平桥小菜场演出。先是坐唱，后改化妆表演，很受观众欢迎，于是迁到由刘柏川开办的民乐戏院演出，从此在上海立住脚跟，韩太和在此基础上，筹办了衣箱，以自己的子侄辈作为主体，组建了“韩家班”。早期以他的三个儿子德昌、德胜、德友为主。并邀请许金藻、李玉花、孙东升、华良玉等人参加。四十年代以后，韩家班由韩德昌主持。韩家子侄辈开始崛起，涌现出许多优秀表演人才，如武旦韩传儒（八岁红）、武生韩刚、文武老生韩小友等，都是各行当的尖子。演出剧目也以文武兼备为特色。1952年以“韩家班”为主体，在上海成立兄弟淮剧团。

单家班　淮剧班社。建立于二十年代。在淮剧发展期间，曾经吸收很多京剧艺人参加淮剧队伍。甚至有些京剧班社，集体改弦易帜，改唱淮剧。单家班便是其中颇具代表性的一个班社。班主单连生，盐城人，是京剧文武老生。主要成员有单连奎、单连花、单连英等，开始都演京剧。原来在高邮、兴化、宝应等里下河一带乡镇演出。以阵容整齐、演出认真著称。后去南京、上海等地。有时以演京剧为主，有时则聘请较有名望的淮剧演员参加，形成了“京夹淮”的独特表演风格。演出连台本戏《狸猫换太子》及《杨家将》等剧目，颇获好评。净脚单连奎，原为京剧花脸，后逐渐演变为淮剧净脚，对发展淮剧净脚演唱方法，有所贡献。他擅演包公一角，曾被誉为江淮戏的“小达子”、“活包公”，对后学者很有影响。单家班从四十年代以后，又到苏北的两淮及盐阜地区演出，此时已基本以演唱淮剧为主。中华人民共和国成立后，单家班已难以维持，开始与其他人员合并组团。1956年，淮安淮剧团成立，单家班的骨干成员，多加入该团。

郭生荣女班　京剧班社。高邮县川青乡京剧演员郭生荣，在民国十六年(1927)开办。班中演员均为女性，因此又别称“髦儿班”，年龄最大的十六岁，最小的十一、二岁。其中除他的三个女儿外，还有他和义女的同族女孩，约十七、八人。主要演员是他的三个女儿。长女郭桂玉，挑大梁，兼任鼓师、教师。演出剧目有：《空城计》、《白虎堂》、《四郎探母》、《游龙戏凤》、《三娘教子》、《乌盆计》、《钓金龟》、《徐母骂曹》、《小放牛》、《大补缸》等文戏，不演武戏。经常在高邮、兴化的广大农村演出。该班延续到民国十九年(1930)前后，由于班中女孩年龄渐长，先后结婚，宣告解散。

东门班　扬剧班社。成立于民国十七年(1928)前后。该社为松散性组织，成员农忙时各自营生，农闲便下乡演出。联系人为史如松，接头地点在镇江如竟茶馆。主要演员有韦兰芬（旦）、陈德辉（生）、张金奎（丑）、王喜坤（武生）、史正才（老生）、王筱兰（丫头旦）等；伴奏有邵永发、张玉诚、郑老二等近二十人。包桂卿（生、丑）和张益喜也常参加演出。活动范围为镇江郊区和丹徒、句容、扬中、邗江一带农村。该班演出通俗简便，颇受农民欢迎。演出的剧目主要有《种大麦》、《活捉》、《魏大蒜》、《鸦片自叹》、《五子哭坟》、《小尼姑下山》、《张古董借妻》、《莲花庵》、《药茶记》、《孝义坊》等。民国二十六年(1937)日军侵占镇江，演出中止了三年，后又在农村活动两年多，终因史如松年老，戏班解体。

杆河童子戏班　海州杆河一带陈氏家传的童子戏班。三十年代班主为陈加荣、陈加宜。传艺子侄陈汝汉、陈汝祥、陈汝刚、陈小乱。杆河童子戏班常与同村的曹口童子戏班碰

班(即合班)演出。童子戏第六辈艺人陈汝祥擅演武生,外号“活武松”。因他排行第三,与曹宜佃(曹三)、佘之山(佘三)并称童子戏“三三”,红极一时。上演的剧目有《双富贵》、《休丁香》、《下南唐》、《刘智远与李三娘》、《彩楼配》、《徐策观画》、《天缘配》等。演出大多借助于农村冬季庆丰收及烧猪还愿等场合,内容多为神话传说,劝人行善之类。演出时场面盛大,观众可达千余。每逢冬季,大型演出活动频繁,有时童子戏艺人不够,便请小戏(淮海戏)艺人协助演出,被请者称为“客师”。

王传业童子戏班　又名王小业童子班,组成于民国十九年(1930)前后,是海州地区海里童子影响最大的童子戏班。其成员多为经验丰富的童子戏老艺人和海州小戏艺人。班主王传业自幼学童子戏,先学小旦,后改正旦、老旦及生、净诸行。十八岁带班演出,被同行尊称为“小教主”。经常与他搭班的有陈开庭、刘俊生、胡佃祥、田学标及其子王保萃、王保乾和淮海戏艺人李兆祥等十人。该班首创与海州小戏搭班演出,又善于吸收京剧的表演艺术,使自身不断得到丰富和发展。与海州小戏合演时,先唱童子,为雇主庆丰岁、祝太平,烧猪还愿。先后演出过《李迎春出家》、《刘全进瓜》等童子戏和《白访》、《仙花记》等淮海戏剧目计有二百出左右。所到之处,均受欢迎,每场观众常多至数千人,有“王班摆戏台,四乡跑破鞋”之誉。班主王传业精通剪纸、绘画、扎纸等工艺,因此他的戏班自行制作布景道具。童子戏带“彩”演出,在三、四十年代属于创新。中华人民共和国成立后,革除与迷信有关的习俗,童子戏日衰,逐渐为海州小戏所取代。该班许多成员改演淮海戏而自行解散。

小白牙班　淮海戏班社。搭班于民国十九年(1930),活动于灌云、涟水、沭阳等地。班主陈兆金(生),十五岁时随师孙玉田学戏,后又得潘凤阶、单维礼指点。他主演的《刘贵成算命》为该班的看家剧目。陈妻黄淑珍,自幼从师葛兆田学戏,工正旦,以唱工著称,擅演《仙花记》、《秦香莲》等剧目,她的唱腔吐字清楚,口齿分明,因天生一口白牙,观众送艺名“小白牙”。该班亦因此得名。班内还有演员陶举东、孙维举、曹其发等。至民国三十三年,该班参加了涟水县人民政府文教科举办的艺人训练班,以后不再单独活动。

严家班　京剧班社。班主严树森,江苏兴化人。自幼随父严福喜学戏,师承蒋彩华。早年在上海南市搭班演出,曾得王鸿寿(三麻子)、林树森指点。民国十九年(1930)组建严家班。同班有盖月樵、吴春霖、徐公美、徐公明、严德奎等里下河的著名演员。严本人以关羽戏见长,善耍铁铸青龙偃月刀,京昆兼备,长靠、短打均有特色。常演剧目有《古城会》、《战长沙》、《千里走单骑》、《华容道》、《水淹七军》等。民国二十六年,日军入侵,时局混乱,该班解散。严家班历时虽短,但阵容坚强,在里下河一带颇有名气。

刘家班　常州滩簧(锡剧)戏班。本世纪三十年代初,由刘荣炳以子、女、婿、徒为主组建。活动于常州、武进地区,历时二十余年。主要成员,有其女婿冯君玉、养子刘红林、徒弟张乾大、亲戚冯君侠及金钢钻等。其他滩簧艺人如丑脚黄云泉、陆文奎,旦脚吴林妹、周菊英,小生张海生、曹顺卿等,都曾搭班演出。民国二十一年(1932),进常州乾元市场演出。拿手剧目有《红鬃烈马》、《北汉王》、《四郎探母》、《周瑜归天》、《小放牛》、《千里送京娘》、《樊梨花》、《魏征斩老龙》等,大多来自京剧。但经过长期演出,已形成固定台词。主要花旦

刘玉琴，艺名“十岁红”，曾习刀马旦；武生刘红林，翻打过硬，故刘家班以功底扎实著称。班规较严，凡在舞台上有涉及淫秽者，罚点香烛，以示儆戒。

梅家班　常州滩簧（锡剧）戏班。本世纪三十年代初由梅金海、白玉秀夫妇及亲属、徒弟组成。初在宜兴、溧阳山区演出。民国二十五年（1936）进入城市，在常州及沪宁铁路东段城镇演出。抗战初期在常州南门外开设广化戏院为演出基本场所。并请辛金太、刘荣炳、朱矾等排戏。拿手戏有《珍珠塔》、《顾鼎臣》、《白马驮尸》、《王华买父》、《封神榜》、《樊梨花》、《龙凤锁》等。该班注重艺术交流，常邀同剧种演员同台演出，如王彬彬、刘鸿儒等，均在该班演出过。又利用所建剧场，邀淮剧等其他剧种演出。流动演出时，与武林戏班、杂技班、京剧班等同台演出。由于在艺术上兼收并蓄，形成唱腔丰富多变的演唱特色。

梅金海戏路甚广，白玉秀与徐林美、周菊英齐名，被同行称作坤旦“三鼎甲”。他们还采用母让女、姐让妹的办法，培养了金根生、梅兰珍、王春芳、曹望、朱岳峰、白玉芬、梅玉珍、梅桂珍等有成就的演员。

万胜堂　京剧班社。原名老万胜堂，民国初建立，班主姜银山。民国二十一年（1932）姜银山病故，其子姜金鸿承业，改名万胜堂，常演出于常州、武进地区。不久，另换班主，更名为“升平舞台”。民国二十四年，姜复与黄鸿根合股起班，历时二年，逐独立经营，恢复“万胜堂”班名。该班常作班底，外邀名角，惨淡经营，几经起落，而成员大多抱成一团，勉为撑持。民国二十六年，江南沦陷，转至苏北村镇演出，仅存十六人，至民国二十九年解散，主要演员有芮云庭、王老三、黄鸿根、四姑娘、小黑灯、盖龄童、王六叶子等。主要剧目有《父子哭城》、《螺丝峪》、《翠屏山》、《八大锤》、《蝴蝶杯》、《父子十八岁》、《万花船》。

李贤良班　扬剧班社。民国二十二年（1933）由祖传香火艺人李贤良创建。至民国三十七年散班，前后达十五年之久。活动在扬州、泰州及其周围一带村镇。李贤良善于团结人才，热心培育新秀，一时各方艺人，争相参加。入过该班的主要艺人有：文武小生景小八子（海清）、花旦秦小官子（玉兰），青衣王大马，文武花旦林玉兰、小金兰（火国槐，满族），大花脸周呆呆，老生董佩华，以及身怀“甩辫子”绝技、不登台观众不散的文武生景正富，号称“戏葫芦”（知道的戏多），兼演老生、老旦、三花脸的陈老拐子、和鼓师刘一飞等。其中年轻演员景海清、林玉兰、王大马、小金兰等脱颖而出，成为后来扬剧著名演员。该班演出的剧目，多具自己的特色。常演剧目有《分裙记》、《烧骨记》、《临江驿》、《火烧百花台》、《嘉兴八美图》、《十把穿金扇》、《狸猫换太子》等，常为其他班社所仿效。

卿英社　扬剧班社。民国二十三年（1934）由高玉卿（生）、高秀英（旦）夫妇组建于上海。取二人姓名尾字命名。该班以生脚阵容整齐而有名，有高玉卿、石玉芳、徐锡麟、林玉兰、夏玉楼、金玉昆、王玉楼、朱小庭、溪云朋等，人称“九兄弟”。该班是最早大、小开口合演的戏班之一。高玉卿四叔、二姑夫都是徽剧演员，故该班深受徽剧影响，曾上演过《临江驿》、《张奎自刎》、《鹿台恨》、《凤仪亭》等徽剧剧目，表演上吸收徽、京的表演身段，音乐上突破单调的香火调和鼓点，采用京剧锣鼓经，形成自己的风格。

高秀英在艺术实践中，形成了以〔堆字大陆板〕为代表的演唱风格而闻名于扬剧界。中

华人民共和国成立初，高秀英参加苏北实验维扬剧团，该班遂报散。

长春班　拉魂腔(柳琴)戏班。民国二十五年(1936)组建。由艺人阎宗发、张增发师兄弟二人领班演出。活动于山东滕县、邹县、泰安、宁阳、曲阜等地。当时主要演员有王兆兴(大生)、高奎明(旦)、孙广云(旦)、阎秀芝等。阎宗发、张增发均以丑脚见长。张增发在《冯卯变狗》中扮演的冯卯在观众中颇有影响。民国三十二年，由阎宗发女婿相瑞先接替掌班。相瑞先擅长小生和大生。以演《王华登基》的王华、《状元打更》的沈文素享有盛名。他表演大方，唱腔高亢，有"金嗓子"之称。当时班中的孙广云在观众中也有一定影响。后来演出区域扩大到济南、枣庄等地。1949 年该班进徐州，并入赵崇喜的常胜班，在徐州群乐戏院演出。

杨家班　苏锡滩簧(锡剧)戏班。民国二十七年(1938)秋杨云祥筹股于苏州邵磨针巷开设苏州北局戏院，同时以其师徒为主组成杨家班。主要人员有杨云祥、王加禄、杨翠英、杨雅君、王呆初、赵小云、赵美英等三十余人。常演剧目有《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《双珠凤》、《何文秀》、《林子文》等。每年年底封箱时由该班发起，在北局戏院举行会串。当时在苏州的锡剧艺人姚澄、王兰英、顾嘉生、陈菊林、吴雅童等都曾应邀参加演出。该班以演唱苏锡文戏为其特色。北局戏院成为当时苏锡文戏演出活动中心。

刘玉琴班　淮剧班社。建立于民国二十八年(1939)，是上河地区最有影响的班社，长期活跃于清江、淮安、宝应一带，有广大群众基础。刘玉琴(1902—1981)，原籍淮安。十五岁随其父刘怀仁学艺。专工花旦、青衣，演"九莲十三英"中的秦香莲、王玉莲、李翠莲、殷凤英、王月英等，都很出色。擅唱〔淮调〕，高亢优美，在清江、淮安、宝应一带享有盛誉，经久不衰。她于民国二十八年置办衣箱，组织戏班，聘请小生孙鹤龙、高文松等合作演出，风靡于江淮一带，成为淮口最大的一个淮剧班社，所到之处，有很大号召力。1945 年抗日战争胜利后，该班在淮阴新华池乐园演出，四处邀约名角，建立"十大班规"。刘玉琴与许多很有成就的淮剧演员，如周筱芳、梁文喜、何步江、左月楼、吴守琴、杨金花、方素珍、蒋艳琴、卞素琴、七岁红及栾玉华(五岁红，刘的弟子)等先后联袂演出。脚色齐全，颇负盛望，曾连续在该戏院演出达五年之久。中华人民共和国成立初期，很多演员去外地搭班，人员星散，该班遂告解体。

抗敌演剧队　民国二十八年(1939)成立。前身为赣榆县抗日总动员委员会京剧组。该组曾于民国二十七年在赣榆县青口义演时装京剧《连关惊梦》及传统戏《擂鼓战金山》，以其收入捐赠给守卫海防的五十七军和抗日联军。民国二十八年二月县城沦陷，该组转入山区并吸收在山东流浪的艺人崔桂明全家，组成抗敌演剧队，有老生张伯阳、旦脚田韵秋、武生王同乐、老旦王奎英等三十余人，琴师为原国民党五十七军副官王仲荃，该队为驻地军民演出《反徐州》、《汤怀就义》、《抗金兵》、《反西凉》等剧目。县长朱爱周亲自主持编排时装京剧《忠烈图》，在苏鲁接壤的赣榆、日照、莒南、临沂各根据地演出一百多场，激励了军民，受到县政府和常备旅通令嘉奖。民国二十九年，常备旅朱其轮团长负重伤，演剧队部分艺人以流动戏班形式，驾帆船突破海上封锁，掩护他到青岛美国信义医院就医。这一年，经

常带战利品资助演剧队的县长朱爱周在战斗中牺牲，继任董毓佩强令解散共产党人组建的县政工大队，隶属政工大队的抗敌演剧队也随之解体。

顾家班 锡剧班社。民国二十九年(1940)春，无锡滩簧艺人顾嘉生(小丑、花脸)应江阴后塍东方戏院开张之邀，出面领班，组成京簧合班的姐妹班(分账制)，约有二十余人。唱滩簧的有老生朱宝祥、冯国良，小生尤月楼，彩旦老旦顾嘉珍(顾嘉生妻，即徐秀峰)以及顾的学生顾玉琴(即姚澄)、顾俊良(即何枫)；唱京剧的有二花脸朱生奎、长靠老生陈玉奎、武行崔龙海；另有堂名出身的场面三、四人，均兼能滩簧、京剧。京簧同台演出，可各唱各调，并吸收京剧剧目，以擅演袍带戏吸引观众，如全本《包公》、《汉光武复国走南洋》、《一马双驼》、《空城计》、《草船借箭》等，在江阴北乡颇受欢迎。滩簧演员向京剧学了不少练功方法和身段。

民国三十一年春，地处苏州石路的大新舞台老板邀该班作后台班底，顾又邀董翠珍(即杨企雯)、郑永德、王汉清、吴雅童、王彬彬、沈素珍、张翠云等，达三十多人，阵容可观，大小剧目，均能敷演，除《双珠凤》、《玉连环》、《珍珠塔》外，还演了带机关彩头的连台本戏如《封神榜》、《彭公案》、《施公案》、《西游记》等，在苏州称盛一时。半年后，因向导社老板殴打班内艺人，当时在苏州演出的锡、江淮、京等戏班艺人亦聚众报复，顾怕遭不测，便领部分演员去无锡羊尖及江阴一带跑乡班。

民国三十三年(1944)秋，戏班在江阴黄塘演出，顾嘉生在唱词中得罪了忠义救国军包汉生，包派兵围住戏班，烧台烧衣箱，要抓人。顾只身逃出，回无锡长安桥长沙村家中，戏班由徐秀峰等合领。1945年4月，顾嘉生在家乡参加共产党的武工队，同年入党。1947年年底，顾随新四军北撤苏北。徐秀峰因怀孕，无法带班唱戏，班散。

1947年初，顾嘉生、王辉(什锦戏演员)自苏北解放区被派往淀山湖一带开展工作，计划以戏班作掩护，辗转上海、苏州八、九个月。顾嘉生(改名徐伟民)夫妻二人，于10月进到吴江车坊，在茶馆卖唱立脚。当时滩簧艺人中有传闻“青面孔”(顾的绰号)做过新四军。苏州苏锡文戏改进会中与反动势力有联系的人想搞掉顾嘉生，幸得苏州杨云祥、钟嘉禄(顾的师父)斡旋，才转危为安，反而为顾弄到一张改进会理事的“派司”(证件)。1948年初，顾将隔房师兄弟顾世根(小生)、陆龙根(老生)的小戏班拉到车坊，成立徐家班，以车坊为落脚点，在斜塘、角直、同庄、同里、东山一带演出。同时，顾嘉生接受吴江朱帆(公开身份是石灰店经理，建国后是吴江县副县长)单线领导，开展地下工作。演出则多搬演传统戏中带反霸情节的剧目，如《毛老虎抢亲》等。期间也屡经风险，一直坚持到苏南解放。1949年4月底，顾嘉生到吴江向党组织报到，班中除个别成员参加革命工作外，其余各随自愿，徐家班(即顾家班)解散。

淮南大众剧团 1940年建立，1943年该团和淮南少年工作团合并，属中国共产党淮南区党委、军分区及二师领导。原为综合的文工团，但戏曲演得又多又好。由淮南区党委张劲夫领导，具体负责人是作家张泽易，组织民间艺术学习小组，研究地方戏曲，演唱洪山戏。并曾在二师政治部领导下，学习了《在延安文艺座谈会上的讲话》。学习结束后，由

新华社华中分社社长范长江主持召开淮南民间艺人代表大会，演唱地方戏，宣传抗日。剧团在会上向扬剧艺人认真学唱扬剧《丁赞亭》。

1945年，改由郭民、陈真分别但任正、副团长、全团有二十余人，主要演员有何捷民、何仿、李枚（女）、李智（女），编演影响较大的戏曲剧目有《保家乡》、《从军记》、《送子参军》、《门排长》、《九宫山》和《丁赞亭》等。剧团流动演出于盱眙、天长、来安、嘉山、仪征、六合等乡镇。每次演出，演员自搭戏台。有时利用村中谷场，挂起布幕就地演唱，深受群众和军、师首长的欢迎。演出洪山戏《保家乡》一剧时，出现了父送子、妻送夫踊跃参加新四军的动人景象。还曾多次奉命到新四军军部向首长汇报演出。陈毅、张云逸、方毅、张劲夫、钱俊瑞、萧望东、范长江、潘汉年等领导观看了演出，给予高度赞扬，并誉之为"新四军中的状元剧团"。1946年新四军北撤，该团改为华东第三野战军第二文工团。1949年为华东军区文工团，并在此基础上，改建为中国人民解放军前线歌舞团和前线话剧团。

同义班　拉魂腔（柳琴）戏班。组建于民国二十九年（1940）。长期活动于邳县，山东枣庄、峄县、兖州，安徽蚌埠、宿县等地。掌班刘继光（花旦），表演泼辣风趣。唱腔优美多变，以扮演《曹庄杀妻》的庄民和《兰花衫》的林英见长。主要成员有傅敬坤、张文坤、张承远等。傅敬坤擅演老生，在《南北京》中饰于文、《二公堂》中饰王延龄、《四告》中饰李延明，最受欢迎。张文坤专攻奸白脸，所演《铁板桥》的曹二本、《丝绒记》的李士龙很见功力。张承远（男旦），绰号"小黑子"，演悲剧高人一筹。如《张彦休妻》的白玉楼、《琵琶词》的秦香莲等。三人分别授徒厉仁清、刘德广、张忠引，均得其真传。民国三十六年（1947）前后，厉仁清（艺名"小二孩"）脱颖而出，以扮演《二反》的樊梨花、《西歧州》的崔金定而远近驰名。其唱腔在"拉魂腔"各路艺人中尤享盛名。中华人民共和国成立后，他改唱小生，拿手戏有《困铜台》、《双蝴蝶》等。1954年，以演《芈建游宫》的芈建，参加了华东区戏曲观摩演出大会，获演员一等奖。1950年，该班艺人增至四十余人，辛兰云、刘德广、董玉莲、厉桂莲等青年演员初露锋芒。后去平原省复城县（现山东省曹县）演出时，被当地政府收编为复城县四平调剧社。1952年返回徐州，改名为新艺剧团（私营）。1953年4月，经徐州市文教局整顿，组建为徐州市柳琴二团。

光明京剧团　前身为金光明领班的新双福班。抗日战争时期，新四军东进，新双福班常为新四军演出。新四军一师三旅旅长兼苏中四分区司令员陶勇在与金鹤松一次谈话中得知其父名叫金光明，遂建议该班改名光明京剧团。1941年春在如东栟茶召开的苏中文艺工作者代表大会上，被正式命名。此后，光明京剧团与常胜班在根据地为抗日军民联合演出。主要演员有吴艳琴、徐叔良、金鹤松、吴亚州、梅广泰、杨青山、杨桂琴等，阵容较强。演出剧目主要有《打渔杀家》、《投军别窑》、《玉堂春》、《虹霓关》、《广泰庄》、《三本铁公鸡》等。还曾由其苴镇业余剧团沈谦、李宝华根据《击鼓骂曹》的路子编写了现代戏《打鼓骂汪》，由徐叔良主演。宣扬爱国主义，鞭挞了汉奸败类。剧团在苏中四分区领导机关所在地苴镇，参加为欢迎汤团胜利归来以及万人祝捷大会等各种演出活动。数年间，剧团曾利用演出，掩护营救新四军人员多次。1943年秋开始，剧团随陶勇的部队一起行动数月之久。

1946年新四军北撤，剧团无法跟随部队行动。在敌我双方拉锯地区，维持着艰难的演出，剧团人员面临断炊的困境，陶司令特派人冒着重重险阻，送来千斤大米条。1949年2月，南通城解放，光明京剧团先后与大众、群艺等京剧团合并，建立了如东县京剧团。

歌风剧社　梆子戏班。抗日战争时期，国民党苏鲁边区挺进指挥部指挥官冯子固于民国三十年(1941)在师后楼村建立。政治社长唐高瑞，业务社长董传胜。集中了沛县、丰县知名艺人殷其昌(二娃)、董传胜(玉仙)、张明业(帮二魔棍)、田玉玲、万二、卞其社、杨恩庭、唐高瑞、豆沫子、杨兴法(大法)等四十余人。殷其昌是著名的大花脸，以演《阴阳报》判子著称，董传胜以擅演《三上轿》闻名，张明业是名丑，最擅演《卷席筒》。

该社服装、道具齐全。主要为官兵娱乐服务，逢年过节或遇有纪念活动也对群众演出。经常上演的剧目有《刘连征东》、《雷振海征北》、《三省庄》、《阴阳报》、《豹头山》、《南阳关》、《铁公鸡》、《樊梨花征西》、《芦花荡》、《滚鼓山》、《狮子楼》、《抄杜府》、《提寇》、《访纪昌》、《反西唐》等。民国三十三年(1944)在战乱中自行解体。

晓风剧社　梆子戏班。成立于民国三十年(1941)冬。活动于丰县农村。国民党丰县行动委员会主办。社长蒋天印，知识分子，富有爱国主义思想，曾创作十多个抗日救国剧目，影响较大的有《新劝夫》、《新三上轿》、《设计杀敌》等。该社分“师傅班”和“演员班”，师傅班有：魏有生、李玉权、蒋立忍、宗连璧、卜宪臣等；演员班有爱国青年学生三十余人。该社排演的新剧目均为抗日爱国题材，除上述蒋天印所编之外，还有林靖所写的《华兴集》；同时也排演了《雷振海征北》、《老征东》等传统剧目，对宣传抗日救国起到了积极作用。民国三十一年(1942)冬，该社并入丰县常备队政训处，成为该处宣传队的一个组成部分。

大风剧团　梆子戏班。成立于民国三十一年(1942)春。国民党第九行政区专员董汉槎主办，驻丰县史庄。团长李锡武。下设文书、戏剧指导员。分鼓手、琴师、箱庄、演员四个班。演职人员给以官兵待遇。除每天口粮二斤、烧柴四斤外，每月另给薪饷粮四十至一百斤，演技高超者外加补贴粮一百斤至一百五十斤。大红脸崔玉田唱腔洪亮，武功颇佳，擅演《雷振海征北》、《哭头》；大净李正新(李二)声如洪钟，身段威严，眼功出色，擅演《铡美案》、《黑打朝》；花旦孙友芝，唱腔柔润，口齿伶俐，身段如行云流水，擅演《樊梨花征西》、《桃花庵》。其他还有丑脚刘广德，以及王明月、刘尔身、孙基忠、王立全，均为丰县第一流的梆子演员。该团活动近三年，挖掘整理了《反延河》等十多个剧目。民国三十三年(1944)专员董汉槎在战争中被八路军生俘，第九行政区专署溃散，剧团随之解体。

虞家班　锡剧班社。又名天韵班，民国三十一年(1942)成立，班主虞耀明。戏班中生、旦、净、丑均有虞家四兄弟、两妯娌担任，故称虞家班，主要演员有虞耀良、王左根、马媛媛等十多人。民国三十四年后，何枫、姚澄、费兴生、刘鸿儒、周琴芬等入班演出，一度声誉很高。同年，太湖游击队薛司令(名字不详)带新四军游击队观看该班演出，亲自用红纸封包一百元交戏班以示酬谢。

常演剧目有《珍珠塔》、《包公案》、《樊梨花》等，还先后改编、创作上演了《九件衣》、《卜曾伟》、《赵小兰》、《白毛女》、《罗汉钱》等现代戏。

民国三十六年，该班分为天韵、三友两班演出。1952年苏南行署举办戏曲学习班期间两班合并，改称“友韵锡剧团”，归属无锡市总工会领导，虞家班宣告结束。

常胜班 拉魂腔（柳琴）戏班。最初由勾脚（丑）演员卜端品（艺名卜拉门儿）于本世纪三十年代中期创建。民国三十一年（1942），有十几名艺人从中分出另组戏班，仍用常胜班名，活动在丰县、沛县及山东滕县、济宁、枣庄、兖州、安徽砀山、萧县一带，打地摊演出。该班由赵崇喜掌班。赵工小生和大生，以演《吴汉杀妻》中的吴汉见长。当时班中的主要演员有赵玉金（旦）、宋玉娥（旦）、胡继友（丑）、孙凤田（老旦）等。赵玉金，绰号“大金牙”，演风流小旦，戏路较宽，以演《打干棒》的张四姐、《王二姐思夫》的王二姐，在艺人中享有盛名。民国三十二年，该班进入济南，在大观园和十一马路的戏园子连续演出了五年之久。1948年，济南解放，该班一度流动在济宁一带。1949年2月进入徐州市群乐戏院演出。此时，长春班并入，遂拥有五十名艺人。1952年，此班改名为重建剧团。1953年4月，徐州市文教局将“拉魂腔”定名为柳琴戏，重建剧团，经整顿后，组建为徐州市柳琴一团。

义和班 拉魂腔（柳琴）戏班。民国三十二年（1943）由艺人王素琴、王培田夫妻为主组建。活动于丰县、沛县、砀山，安徽萧县、涡阳、蒙城、山东永城一带打地摊演唱。主要演员有：王素琴，绰号“里外黑”，做戏细腻稳健，尤以演唱〔慢板〕和〔连板起〕最受同行和观众赞扬，以演连台本戏《孟丽君》的孟丽君、《父子结拜》的孙秀英、《王华登基》的杨秀英驰名；孙景汉，绰号“孙五”，生、旦、净、丑各行均擅，号称“全能演员”，名扬徐州八县；孙殿文，又名大才，曾长期在市内打地摊演唱，家喻户晓，人人喜爱，以演《钓金龟》的老康氏等老旦戏令人倾倒。王平均，唱做俱佳，以演《小姑贤》的刁氏，最为出色。民国三十五年，该班艺人增至三十余人，阵容整齐，行当较全，有较好的衣箱和较全的乐队，所到之处，均受欢迎。民国三十六年进入徐州永祥戏院演出。1952年该班改名为新建剧团。1953年4月经过整编，同常胜班合并，组建为徐州市柳琴一团。

东南办事处洪山剧团 1943年7月，抗日边区淮南行署路东专员公署东南办事处，将六合县四合区、天长县金集区一带二十八名洪山戏艺人组成洪山剧团，由东南支队政治处领导，彭珍、王正指导剧团排练和演出，彭献章、刘文恒任正、副团长。以东南支队司令部所在地四合香火庄为演出基地，在六合东北、天长西南、仪征北部、邗江西部等东南办事处辖地乡镇流动演出。两年演出一百五十多场，观众十八万人次。剧目有《木兰从军》、《风波亭》等传统戏及《送弟入伍》、《李老四卖肉》、《小老八打“狗”》、《送兵归队》、《婆婆谋害三媳妇》、《棉花店失火》等现代戏。曲调以洪山〔七字调〕、〔十字调〕、〔连弹〕、〔娘娘〕、〔斗宝调〕为主，也吸收维扬戏的〔梳妆台〕、〔数板〕、〔滚板〕、〔剪剪花〕等曲调，乐器也在单一打击乐器中增添了二胡、三弦等，并用板鼓指挥。剧团实行农闲季节半日集中制，农忙时各自回家生产劳动。1945年抗日战争胜利后，东南办事处及东南支队进驻六合县城，剧团成员因离家不便务农而解体。

淮海实验京剧团 1943年6月，经中国共产党淮海区委、行署批准成立。原新四军十旅文工团指导员蒋馥任团长。演员来自搞敌工工作的业余京剧爱好者和淮海中学、灌沭

中学内一些学生。主要有:汤化葵、流泽、汤直陶、周正、丁瑶等。先后排演了《贺后骂殿》、《失空斩》、《辕门斩子》、《打渔杀家》等传统剧目,在驻地演出。

1944年初,蒋馥调离,吴石坚出任团长。排演了由李一氓创作的大型京剧《九宫山》,演出受到新四军张云逸副军长、赖传珠参谋长的支持。剧团奉命带该剧赴两淮前线,参加解放淮安城的战地演出和服务。1945年10月,中共苏皖边区政府建立,剧团奉调进驻淮阴,改名为"苏皖实验剧团",归属边区政府文教厅领导。袁硕接任团长。1946年4月,中共华中局在淮阴召开宣教大会,宣布成立了以黄源、阿英为正副主任的华中文化协会。剧团又改属华中文协领导,易名"华中文协实验剧团第二团"。

1946年5月,陈毅军长从延安带回《三打祝家庄》剧本交剧团排演。由周恩霪(周恩来堂弟)任艺术指导,陈玉惠导演。受到华中局、边区和华中文协领导的赞扬。华中军区张鼎丞司令员传达陈毅"赴前线慰问"电令,剧团遂赶赴泗沭县里仁集和裴圩一带为参战部队演出。间隙还赶排了周恩霪、汪道涵合编的《拳打镇关西》,使参战官兵大受鼓舞。同年秋,受李一氓主席委托,代表苏皖边区政府赴"华中民主联军"起义部队驻地徐板庄演出《三打祝家庄》、《九宫山》等戏,鼓舞了起义官兵,孤立了伺机反扑的军阀郝鹏举,受到新四军军部和陈毅的嘉奖。

1947年1月,剧团奉命赴山东临沂为中共华东局高级干部会议演出,陈毅、谭震林、邓子恢、曾三等领导人观看了《三打祝家庄》。随即,根据中央指示,剧团与山东省实验京剧团合并为华东平剧团。

1949年,易名华东京剧团,进驻上海,归华东行署文化部领导。

1952年,以周信芳院长为首的华东戏曲研究院成立,剧团改名华东戏曲研究院实验京剧团。

1955年4月,上海京剧院成立,并入该院。

海头渔民剧团 1943年中国共产党赣榆县兴海区党委派仲培南、王运达到海头开展抗日宣传,挑选刘立杰、陶广新、董玉英、阎兰伦等男女民兵,编演了柳琴小戏《估里挑》(方言:意为"货郎担"),激发群众抗日热情。1945年区党委批准成立海头渔民剧团,刘立杰为团长,董玉英为女队长。演员自备乐器,自购化妆用品。1947年打土豪斗渔霸胜利,才陆续添置幕布、腰鼓、大鼓和大锣。演职员随身携带武器,边生产,边参战,边演戏,该团编排的《地主老财谁养活》等戏从北港口柘汪到平原张夏庄,演遍三十多个村庄。1946年山东青驼寺战役打响后,全团四十名演员参加抬担架、背伤员等救护工作,在战斗间隙为战士演出《送郎参军我支前》、《军属烈属是亲人》等柳琴小戏,鼓舞战斗激情,荣立集体三等功。济南军区司令员张寅初为每个演员亲授五角银质奖章。刘立杰代表剧团出席了山东省文艺骨干表彰大会。

中华人民共和国成立后,该团演出了自编的京剧《海上英雄是渔家》、柳琴戏《渔家姑娘爱海洋》等戏。该团还造就了一批艺术人才,仅1965年一次就为县专业京剧团输送了六位演员。

沭阳县抗日艺人救国会　淮海戏进步艺人组织，政训兼演剧。于1944年春，在沭阳县抗日民主政府领导下成立，会长张银礼。救国会成立以后，举办了沭阳县训练班，组织艺人学习政治，排练现代戏，为抗日做宣传工作。毕业后每个成员均颁发抗日艺人证。救国会成立之初，将会员分为五个艺人小组，分组演出。及至1945年冬，又从各组抽出部分人员及新入会人员成立实验组。艺人组的主要任务是配合政治形势对群众进行宣传教育，同时配合敌工部开展对敌策反工作。演出的剧目主要有《大后方》、《洞房杀鬼子》、《刘兰英改嫁》、《小板凳》、《灾难海州》、《三星落》、《柴米河畔》等淮海戏现代剧目。1946年底，因形势需要，我军大部队北撤山东，艺人亦分散演出，救国会不再组织活动。

宿北县文工团柳琴班　1945年7月，中国共产党宿北县抗日政府，将投奔解放区的近百名民间艺人。在新沂县金李庄进行三个月的学习集训。10月由县长宣布组成新庆、同庆、永庆、大庆四个拉魂腔戏班，归属宿北县文工团领导。臧庆年任指导员，艺人季良奎任艺委会主任，兼领新庆班，孔宪云任同庆班领班，宋成喜任永庆班领班，王春龄任大庆班领班。在文工团统一领导下，四个戏班先后排演了宣传革命的现代戏《血海冤仇》、《洞房刀》、《巧中巧》、《打鬼子》、《拥军拥抗》、《减租减息》、《改造二流子》等戏，坚持演出于宿北县解放区广大乡村，深受军民的欢迎和喜爱。

1947年春，宿北县政府和人民武装部队北撤，四个戏班脱离宿北县文工团编制，即自行解散。

中国人民解放军华东军区第三野战军政治部文艺工作团第三团　京剧团。前身系汪精卫和平军第二方面军第四军之"建国剧团"。1945年日军投降时，在盐城随该军第四十师起义后，隶属中国共产党苏皖边区文协，称苏皖实验剧团第二团，吴石坚任团长。1946年冬改属中国人民解放军华中野战军政治部。因团员都是十多岁的孩子，人称"娃娃剧团"，苏堃任团长。1947年春该团改编为华中野战军政治部文艺工作团第四队，1948年春再改编为华东军区第三野战军政治部文艺工作团第三团（简称"三野文工三团"）。1949年6月夏声剧校并入，原夏声剧校校长刘仲秋任该团副团长。1951年该团部队建制取消，由上海军事管制委员会重新安置，部分成员转入华东实验京剧团工作，部分成员经考试进入华东实验戏曲学校学习，其余转业。这是支独特的、活跃在解放战争前线的少年文艺团体。北撤、南下、淮海战役、渡江战役以及解放上海及舟山群岛等战斗中，该团随军转战，坚持演出，足迹遍于山东、江苏、浙江等省，深受部队广大指战员喜爱。该团除演出传统剧目外，还排演了《三打祝家庄》、《新大名府》、《李闯王》、《取铜陵》、《唇亡齿寒》等新编京剧。主要演员有李长春、张建新、郑建秋、齐英才、钱友忠等。

阜东青工剧团　1945年4月，成立于阜东（现滨海）县。由中国共产党东坎区委筹建。郑通、邢佩、顾芦清、庞学勤等，曾先后担任团长。该团由青年学生、青年工人为主组成。成立时，有团员二十六人。1948年，改建为东坎区文工团，简称东坎剧团，人员扩大为六十余人。曾排练演出淮剧《渔滨河边》、《刨穷根》、《一家人》、《真面目》、《活捉郝鹏举》、《抓壮丁》、《心上的人》等。活动范围较广，经常承担阜东县及盐阜区的演出任务，多次慰问新四

军三师和其他驻盐城部队，向群众和指战员宣传党的路线、政策和各个时期的中心任务，足迹遍布黄海之滨，是当时阜东县一支较为活跃的文艺宣传队。先后参加该团工作的有一百六十七人。

该团除宣传演出外，还多次派人到部队定期服役，当文化教员。并上前线带民工、运军粮、抬伤员，从事战地后勤和宣传鼓动工作。1946年，涟水保卫战时，剧团曾派出庞学勤、郎平等五人，到支前担架队当宣传员。在淮海、渡江两大战役中，又有熊人昌、项祖培、殷文庆等三批人员，从事担架队、运送军粮等支援前线工作。解放战争胜利后解散。

新圩子戏班　梆子戏班。民国三十四年(1945)，国民党铜山县长耿继勋，用武力把三十年代末艺人自己组成的张集梆子戏班劫持到其驻地庄里寨新圩子，改名为新圩子戏班(也称耿县长剧团)。由耿的小老婆管理，耿派人到苏州购置行头，演员阵容也不断扩大。民国三十六年。全班七十余人，有“五生”、“五旦”、“五花脸”、“五场面”、“五箱倌”，及黑脸李正新(外号“李二黑心”)、武生贾玉龙，以“三小戏 ”及黑、红脸戏著称。演出剧目百余出，其中“四大征”(《薛礼征东》、《樊梨花征西》、《姚刚征南》、《燕王征北》)，“四大铡”(《铡赵王》、《铡美案》、《铡郭嵩》、《铡郭槐》)，“老十八本”为常演剧目，该班初期按月供给演职员钱粮，后期只给少量补贴。中华人民共和国成立前夕，该班自行解散，演职员各谋出路。

马金和班　京剧班社。民国三十五年(1946)在新沂县新安镇由马金和、李连泉、方振庭三人合资购买戏箱，串连京剧艺人组建而成，马金和是沭阳县庙头乡“金”字科班出身。抗战期间，他同李连泉率戏班到抗日政权潼阳县县政府(沭阳庙头)慰问，演出了《逼上梁山》等戏，受到军民的欢迎。后任维持会宿迁县龙河乡(现属新沂县)乡长，实际上他是中国共产党地下党员，担负掩护地下党的工作。抗战胜利后，由于一字不识，他便主动组织戏班，重操旧业，民国三十七年李兆玉进班任“派笔”(业务主持人)。李戏路宽，辈份高，受人尊重，一时艺人云集，阵容比较整齐。主要演员有李连泉、郑连寿、吴连升、李秀英、张富长等。常演剧目有《徐策跑城》、《龙凤呈祥》、《捉放曹》、《武家坡》、《骆马湖逮秃子》(《拿于七》)等。1949年新安大舞台落成，马金和出资在场内添置长木凳，营业较前可观。1952年经整顿正式定名为“新安京剧团”。

胜利班　淮剧班社。民国三十五年(1946)成立于南京。沈月红领衔组建，兼后台经理。同班有黄金标、黄宝殿、王福琴、黄玉琴、戴贵富、周兰英、周学文等。沈月红(1910—1958)曾先后拜倪福康、武旭东为师，工文武花旦，兼演老生、粉脸、红净、黑头、丑脚等行当。常演《拾玉镯》、《蓝桥会》、《七星庙》、《下洪州》、《丁黄氏》等，并能演《断太后》的包公、《走麦城》的关羽、《王华买父》的王华等，长期在南京演出。1949年，胜利班改建 为胜利淮剧团。沈月红、殷秀芳先后任团长。1956年，离开南京到宝应，改名宝应县胜利淮剧团，为宝应县淮剧团前身。

孙柏龄班　京剧班社。原名龙凤大舞台。民国三十六年(1947)底由孙柏龄家乐安堂(专在上海唱堂 会)同胜利舞台部分艺人组建而成，主要成员均为亲属、师兄和好友。活动于杭、嘉、湖一带水乡集镇。孙柏龄亲属有长女凤宝桐(文武花旦兼小生)、次女月明珠

(青衣花旦)、三女孙宝珠(花旦兼老旦)、四女孙福珍(武旦兼娃娃生)、儿孙国良(武生兼花脸)、大女婿朱鸿发(文武小丑兼彩旦)、二女婿那正鑫(靠把武生)、四女婿魏香康(小生);师兄弟有杨树森、杨清玉、张正梁、朱正海等。主要演员有老生梁一鸣、徐荣奎、明毓琨,花旦孙艳秋,武旦张美娟,红生李又春,花脸刘先臣,武生小小毛豹、王全芳、小高雪樵、九岁红、刘宫阳等。平时全班艺人保持在一百四十人左右;该班自组成至民国三十七年上半年为最盛时期,有艺人一百五十六人。自备箱船、台船十五艘。按当地风俗常赶庙会、神会,往来于太湖一带。或船头作舞台,群众在岸上观看;或沿岸搭台,群众在湖面船上观看。两块红色大幕,绣有龙凤图案作为戏班标志。孙柏龄宗汪(桂芬)派,老生、花脸均能应工,并常反串老旦、小丑等,技艺全面,拿手戏有《天雨花》、《沉香扇》、《张松献地图》、《马前泼水》等,尤以《陈琳拷打寇承御》一剧驰名,人称"活陈琳"。演出基地逐渐沿伸至常州、无锡、苏州、常熟、太仓和沪宁铁路沿线一些城市。

1951年该班尚有艺人六十余人。1955年改为吴江县京剧团。

国华剧团 锡剧班社。民国三十六年(1947)一月在江阴县组成,班主汤国政。固定演出于常州西区剧场。1951年5月由全体演职员志愿签订合同。改为共和班。1952年7月,参加苏南行署与苏南文联联合举办的锡剧集训班学习。同年11月,归属溧阳县领导。常演剧目有传统戏《西厢记》、《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》,现代戏《白毛女》等。1952年春节。配合宣传婚姻法,创作了现代戏《丁兰华翻身记》。主要演员先后有杨企雯(原名董翠珍)、郑桂芬、王兰英、郑少芳、仇泉声、仇泉英、汪少波等。阵容整齐,在常州、无锡、宜兴、溧阳等地颇有影响。杨企雯、郑少芳于1952年4月离团。王兰英于1953年8月调江苏省锡剧团。1955年5月,该班在溧阳县凳记,定名为溧阳县锡剧团。

中国人民解放军总高级步兵学校京剧队 1949年5月,中国人民解放军第八兵团政委袁仲贤在镇江发起,吸收镇江京剧票友马忆程(京胡)、尤文辉(二胡)、王力(花旦)、王玉、王著勋等筹建八兵团文工团京剧小分队。负责人罗飞。是年6月迁到南京,定名为华东军政大学文艺系京剧队。系主任齐尧,京剧队副队长罗飞。队址半山园。后又吸收中国人民解放军第三野战军文工团娃娃剧团部分演员、中国人民解放军第三十一军京剧团及国民党伞兵中队京剧队起义人员,全队演职员共七十余人 。

1950年以后,京剧队陆续排演了《红娘子》、《将相和》、《四进士》、《失空斩》、《八大锤》等剧目,深入各军区部队慰问演出。其中新编历史剧《美人计》曾得到华东军政大学校长陈毅的赞赏。京剧队偶尔亦在中华剧场、南京会堂公演。

1951年罗飞正式任京剧队队长。1952年至1953年,华东军政大学先后易名为中国人民解放军第三高级步兵学校,中国人民解放军总高级步兵学校,京剧队也随之更名。主要演员有老生徐啸冬、孙振明,旦脚孙慧秋、王砚芳等。乐队人员有栾盘石、马忆程、尤文辉等。同年3月以京剧队为主体,组成中国人民志愿军京剧团,赴朝鲜前线慰问演出。1954年回国后并入山东省京剧团。

沭阳县淮海剧团 1950年秋成立。原名沭阳县群众剧团,前身是淮海戏艺人陶举

东、徐庆标、纪凤山等人领头的艺人小组。1954年县文教局派干部到团工作。建团后，排演了《皮秀英四告》、《樊梨花》、《梁祝》等传统剧目三十多台。1958年，剧团乐队将二胡定1—5弦加入伴奏，改变了淮海戏仅用板三弦伴奏的单一局面。1959年，剧团抽调二十一人送江苏省淮海剧团。次年，又从沭阳县艺校选拔三十五名学员充实到剧团，同时引进一批编导人员，并将团名改为沭阳县淮海剧团。在演现代戏的热潮中，剧团排演的《霓虹灯下的哨兵》、《江姐》等颇受欢迎。1967年，剧团被更名为沭阳县文工团，改唱京剧"样板戏"，观众戏称为"淮海京剧"。1970年，剧团整顿，转业三十人，招进学员二十名。1973年，恢复沭阳县淮海剧团原名称。这一时期演出多为小型现代戏如《审椅子》等，和配合形势宣传的自编小节目。1976年10月以后，传统戏开禁与现代戏同时演出，并排演了《小刀会》、《孟丽君》、《西安事变》等新剧目。1977年自编小戏《葵花路》获省文化局颁发的"导演奖"、"演出奖"、"音乐奖"、"优秀表演奖"。该团地处淮海戏发源地，反串小生杨素云、花旦范珍美等都有众多的观众。自1965年以来，《人民日报》、《戏剧通讯》、《新华日报》报道该团事迹的评介文章共十三篇。该团活动地域为本省北部和皖北地区。

常州市京剧团　1950年11月建立，原名常州市红星京剧团。前身为鸿记京剧团，并有庆升堂部分演员加入。1959年曾名常州市京剧院。1962年5月始定名为常州市京剧团。首任团长姜金鸿。

剧团长期以苏南地区和浙江省杭、嘉、湖地区的乡村集镇为演出基地，并经常进入上海、南京等城市演出。擅演武戏，拥有王全芳(武生)、白玉艳(武旦)、张美娟(武旦)、荆剑鹏(女武生)等一批演员。所演武戏以炽烈火爆、讲究整体组合为主要特点，在浙江一带有广泛影响。主要艺术人员还有明毓琨、丁英奇、陶文娟、孙鹏麟、汪梦兰、王世英、李振武等。五十年代，经常邀名角联合演出。仅1950至1951两年间，就有周信芳(主演《追韩信》、《斩经堂》等剧目)、盖叫天(主演《武松》、《恶虎村》等剧目)、高百岁(主演《三国志》等剧目)、新艳秋(主演《青霜剑》等剧目)、黄桂秋、王玉蓉、童芷苓、言少明、杜近芳等二十五位。同期，较多演出连台本戏。如《乾隆传》(十三本)、《花碧莲》(十三本)、《水泊梁山》(十九本)、《荒江女侠》(六本)、《封神榜》(七本)等，深受群众欢迎。此外，还排演一批新戏，如《白毛女》、《李闯王》、《唐荆川歼倭记》、《赵一曼》等等。其中《三打祝家庄》一剧曾三次修改，四进上海，前后演出三十年。仅石秀一角，已有四代十名演员饰演。女武生荆剑鹏首演此角，以勇猛威武、武功精湛而负盛名。该剧已成为体现剧团艺术风格和艺术水平的代表剧目。1957年，《七星庙》、《芒砀山》、《圯桥进履》、《太白醉写》、《截江夺斗》等剧目参加了江苏省第一届戏曲观摩演出大会。白玉艳、荆剑鹏获演员一等奖，陶文娟、明毓琨、王全芳、孙鹏麟、关松安、陶素娟、汪慧洲、唐韵楼获演员二等奖。

1962年，自设学馆，经几年训练，培养出刘全、董明华、杨小芹等一批艺术新秀。

1963年，姜金鸿病故，钱泳林接任团长。几年中，创作演出了《汾水长流》、《小足球队》、《海防线上》、《修枪记》等现代戏。"文化大革命"后，剧团除恢复演出传统戏外，较早组织新剧目生产。1977年2月，编演《小刀会》，受到观众欢迎，并有二十多个剧团移植。1979

年，举办了京剧艺术流派展览演出，大多中老年演员献演了拿手戏，有些年事已高的演员，作了告别演出。1981 年 3 月，与上海京剧院联合演出，恢复艺术交流活动，受到全国戏剧界的关注。

苏北实验京剧团　前身是建于1948年的苏北军区文工团京剧队。1949 年春从淮阴、淮安迁至泰州，年底随军迁入扬州，隶属军区政治部。1951 年春划归地方领导，易名苏北实验京剧团。初由原苏北军区文工团团长雪明续任剧团团长，1952 年春调江蛰君任团长，张伯和任副团长。

该团原有成员主要来自部队，其中有吴石坚、方樵、金忠、张顺昌、杨一家、王顺堂等。所演剧目比较注重思想内容，经常演出的有《三打祝家庄》、《闯王进京》、《陈胜王》、《中山狼》、《打渔杀家》等，剧团在转入地方领导之后，不断充实职业京剧艺人，主要有刘琴心、(花旦)、刘云兰(武旦)、老生王富英、王琴生、徐宏培、张正梁，武生董正豹、鲍叶春，花脸费玉策、傅关松，小生杨小卿及司鼓卞双喜等。演出剧目有《七擒孟获》、《坐楼杀惜》、《玉堂春》、《红娘》、《白蛇传》、《绿牡丹》、《长坂坡》等。

由于该团是由部队文艺工作者和职业艺人组成，建团之后，剧团管理工作仍保持了部队作风。在工资方面，职业艺人按艺术水平定每月薪金，原部队人员则定干部级(供给制)。随着形势发展，原来自部队的文艺工作者，以后逐步转入文化部门或其它部门任职。1953 年苏南与苏北合并成立江苏省。该团演员大多数都调往江苏省京剧团，该团遂不复存在。

民锋苏剧团　1951 年 3 月在上海建立，吴兰英任团长。该团开排的第一台苏剧大戏《李香君血溅桃花扇》，由赵燕士根据欧阳予倩同名话剧本改编，应云卫导演，徐卓呆(半梅)作词，董源作曲，郑传鉴等技导。由施湘云(饰李香君)、蒋玉芳(饰侯朝宗)主演。同年 9 月 1 日起假上海明星大戏院公演后，在文艺界有一定影响。

该团于 1953 年 10 月归苏州市领导，成为当地的民营公助剧团。苏州市文联随即派出专业干部，长期随团协助工作，并拨款资助添置服装、灯光设备，使之逐步走上正轨。首先由新文艺工作者参加，建立了导演制。并确定了学习昆剧的艺术方针，因为苏剧的前滩部分，其剧目几乎全部来自昆剧，白口变化不大，唱词则大多从长短句的词体改成了七字句的诗体。1954 年 3 月，该团聘请昆剧前辈尤彩云任教，传授昆剧传统折子戏，以丰富苏剧表演艺术，并为培养建国后第一批苏昆兼演的"继"字辈演员打下了基础。

1954 年 9 月，该团庄再春、蒋玉芳主演的苏剧《醉归》，参加华东区戏曲观摩演出大会获奖，扩大了苏剧的社会影响。在此基础上，即分成民锋苏剧一团、二团两个演出单位。一团以庄再春、蒋玉芳、朱容、尹斯明、张惠芬等中年演员为主组成；二团则以张继青、丁继兰等青年演员为主体及其老师尤彩云、朱筱峰、华和笙、吴兰英等组成。此举有利于"继"字辈青年演员加强演出实践，艺术上迅速成长。

1955年专演现代戏的青锋苏剧团，在苏州登记后并入民锋二团。数月后，青锋退出该团。

民锋苏剧团的主要演出地区是苏、锡、常、杭、嘉、湖一带，尤其是宜兴、张渚、丁

山、蜀山等城镇。常演剧目有《李香君血溅桃花扇》、《西厢记》、《九件衣》、《卖油郎与花魁女》、《鸳鸯剑》、《林黛玉与贾宝玉》、《王魁负桂英》、《秦香莲》、《庵堂相会》、《貂蝉与吕布》、《孟姜女》、《借画箱》、《李翠莲》以及折子戏《醉归》、《窦公送子》、《断桥》、《合钵》等。此外，由张继青主演的大型现代苏剧《刘胡兰》在苏州公演后，也受到观众欢迎。

1956年3月该团改组成国营苏州市苏剧团。同年10月又改组成江苏省苏昆剧团。

常州市锡剧团　创建于1951年，由原兄弟锡剧团十三人及苏南首批艺人集训班部分成员组成。始名常州新华实验常锡剧团。首任团长刘伯祖。1953年5月华东区文化部批准为民营公助性质，更名为"常州市实验锡剧团"。1956年定名为常州市锡剧团。1959年5月，常州市同心锡剧团及溧阳县国华锡剧团并入该团，成立常州专区锡剧院。1961年恢复现名至今。"文化大革命"期间，主要艺术人员大多下放工厂、农村。1977年底以后，人员陆续调回，剧团艺术生产日趋正常。

建团初期，剧团为充实艺术力量，改变知识结构和艺术素质，陆续吸收一些新文艺工作者进团。在艺术整训的基础上，建立以岗位职务、剧目审定、生产、演出为核心的八项艺术制度及排演场、后台管理规则。成立艺术委员会，负责全团艺术工作。下设编导、作曲、舞台美术设计三个职能组及艺术资料室和演出组。

三十多年来，剧团一贯注重剧目工作，先后创作、整理、改编移植了九十多个剧目。其中有《双珠凤》、《吊犯》、《红楼镜》、《安寿保认娘》、《信陵公子》、《张羽煮海》、《四十年愿望》、《攀弓带》、《珍珠塔》、《红楼夜审》、《张飞审瓜》、《秦雪梅》、《姐妹行》、《渔乡春曲》、《紫罗兰》等，均成为剧团保留剧目。

1954年华东区戏曲观摩演出大会，该团演出《吊犯》，杨企雯获演员二等奖；沈素贞、钱锡林获演员三等奖。1957年江苏省第一届戏曲观摩演出大会上，《红楼镜》获剧本奖，吴雅童、杨企雯获演员一等奖；沈素贞、钱锡林获演员二等奖；王超获舞台美术设计奖；《安寿保认娘》一剧获导演奖、音乐奖等。

剧团坚持在工厂、矿山、农村演出，足迹远至浙江、上海、江西、山东、北京等省、市。1958年10月在北京演出期间，受到周恩来、朱德等国家领导人的接见。同年10月24日，中央人民广播电台以《介绍一个优秀的民间职业剧团》作了专题报道，给予很高评价。剧团于1978年和1980年两次评为常州市先进单位。1963年成立学馆，招收学员五十名，1969年毕业，为剧团充实了新生力量。三十多年来先后涌现了杨企雯、吴雅童、沈素珍、史曼倩、孙中、王超、许玉芳、吴小英、刘平鸽、居亦琴等一批艺术骨干。

无锡市锡剧团　前身是首先锡剧团。1951年由无锡市文联领导，改名无锡市文联首先实验常锡剧团。袁硕兼任团长，高阳任指导员。1953年9月，剧团移交文教局领导，更名无锡市实验常锡剧团，实行民营公助，定员五十七人。1955年5月，改名无锡市锡剧团。1958年8月，扩大为无锡市锡剧院，下设两个演出团（一为青年演出团），赵源兼任院长，后由谢枫任院长（兼导演），匡耀良、邵亨利任副院长。1962年4月，剧院附设

学馆。1963年12月，更名无锡市锡剧团至今。1966年，“文化大革命”开始，剧团停演，部分演职员下放农村劳动。1974年，陆续调回下放人员。剧团现有演职员一百十五人，分两个演出队，仍属集体所有制。

自建国以来，剧团十分重视传统剧目的整理、加工和新剧目的创作。特别是在五十年代初新文艺工作者进团，废除幕表制，建立导演制以后，剧目生产一直呈兴盛局面。先后整理传统剧目有《扎花灯》、《拔兰花》、《摘石榴》、《游庵认母》、《珍珠塔》、《孟丽君》等。创作剧目有《长夜到天明》、《秦起》、《太湖儿女》、《红花曲》、《三夫人》、《湖水情》等，移植上演了《西安事变》、《西厢记》、《孔雀东南飞》、《白蛇传》等。《珍珠塔》等剧目，成为剧团三十年来久演不衰的保留剧目，深受广大观众喜爱。

剧团始终保持较强的艺术阵容。“彬彬腔”、“梅派花腔”两大流派，在锡剧界及江、浙、沪久负盛名。三十多年来，剧团先后涌现出：王彬彬、梅兰珍、汪韵芝、杨企雯、季梅芳、钱惠荣、徐澄宇、杨亚典、钱伯生、袁梦娅、小王彬彬等艺术骨干。

剧团参加华东及江苏省多次戏剧会（调）演，均获好评。1954年华东区戏曲观摩演出大会，王彬彬、汪韵芝、杨企雯获演员二等奖。1957年江苏省第一届戏曲观摩演出大会，该团《珍珠塔》获剧本、导演、音乐设计奖。王彬彬、梅兰珍、汪韵芝获演员一等奖；季梅芳、朱宝祥、万梅良、何桂芳获演员二等奖。该团上演的《珍珠塔》、《孟丽君》，1962年由香港华文影片公司和中国新闻社拍摄成彩色电影。《红花曲》也于1965年由上海海燕电影制片厂拍摄成彩色艺术片，并参加华东地区和江苏省戏曲现代戏会演，均获好评，越剧、甬剧、淮剧的十三个剧团同时移植上演。

1959年6月，文化部调《珍珠塔》、《孟丽君》进京演出，《人民日报》、《光明日报》、《北京日报》、《戏剧报》等多家报刊载文赞誉，并受到党和国家领导人的亲切接见。

三十多年来，剧团坚持深入厂矿、农村、部队演出，曾多次参加省慰问团，到徐海地区慰问人民解放军，并多次为中央首长和外国元首演出。该团的足迹遍及江、浙、沪和京、津、鲁、皖、豫等省市。

丰县梆子剧团　前身是1948年冬由丰县二、九区区长王东海、岳修菊协同组建的梆子戏班和谢茂坤的义合班。1951年，经丰县人民政府接收，整顿后，曾名“丰县民友剧团”。性质为私营公助。建团以后，陆续排演了《雷振海征北》、《铡美案》、《樊梨花征西》、《韩信拜帅》、《九江口》、《九花娘》等剧目。在苏北、鲁南、豫东、皖北三十多个县、市巡回演出时，黑、红脸脚色备受观众赞誉。1959年春改为地方国营。排演了传统剧《崔子弑齐君》和现代戏《夫妻争上游》。1960年该团正式命名为“丰县梆子剧团”，排演了现代戏《李双双》、《夺印》等。1962年，又改为大集体性质。

“文化大革命”中，剧团被撤销。1978年恢复建制，添置了服装、道具、灯光、音响设备，增补演员，演出了《雷振海征北》、《红打朝》、《铡美案》、《反延河》、《单刀赴会》等剧目。其中黑、红脸行的演员谢茂坤、王玉龄、李德军、徐延明的表演尤受观众欢迎。剧团在演出传统戏的同时，也重视现代戏的创作和排演。1982年创作排演了《买

羊记》并被拍成电视，由江苏电视台、山东电视台相继播放。

南通市更俗京剧团　创建于1952年1月，以南通更俗剧场班底为基础，再从南通区、各京剧班社中调入部分人员充实组成。团长汪家惠、副团长张玉昆。苏北戏改协会南通区分会秘书长杨谷中兼任指导员及编导。全团六十余人。属集体所有制。该团阵容整齐，注意改革庸俗的、不合理的台词和表演，创作排演新剧目。其中《鸳鸯剑》成为剧团保留剧目；改编演出的《梁山伯与祝英台》，也获得好评。

1952年9月，南通专区文联和戏改协会撤销，该团划归南通市领导，更名南通市更俗实验京剧团。1954年1月在江苏省京剧团支持下，派来张春秋、冯玉铮等近二十人，合作组建了国营南通京剧团，前后近半年时间。后来省京剧团撤回人员，该团仍恢复集体所有制性质，更名南通市更俗京剧团。先后与新艳秋、李元春与李韵秋小组，梁慧超、王玉蓉及小王玉蓉母女，黄桂秋剧团，王英武及周云亮、周云霞兄妹等合作演出。1959年1月，该团部分人员并入刚建立的南通专区京剧院。

吴江县锡剧团　成立于1952年10月。团址在吴江县松陵镇。前身为苏州友好联谊锡剧团。团长姚梅凤。剧团立足本县，坚持常年送戏下乡，并至上海、浙江等毗邻地区的乡村集镇巡回演出，被誉为"水乡一枝梅"。1960年该团事迹被收进新闻纪录片《万紫千红》。演出剧目以《刘胡兰》、《白毛女》、《社长的女儿》、《金红梅》、《南海长城》等现代戏为主。创作的现代戏《大年夜》，1965年参加江苏省、华东区会演。《三请樊梨花》、《顾鼎臣》、《孟丽君》等传统剧目，经反复加工整理，成为该团保留剧目。姚梅凤创作的《樊梨花》中七十二个"为你冤家"这一〔大陆连环板〕唱段，已收入江苏省戏校教材。她与张雅乐合演的《君臣游苑》，中国唱片社灌制成唱片。1966年"文化大革命"开始，被迫停演。1970年后逐渐恢复演出活动。1977至1978年移植的《小刀会》、《十五贯》曾赴沪演出。1978年恢复上演锡剧传统剧目，并创作新编历史剧《魏征拜相》。该团1960年曾受文化部嘉奖，为当时全国八个"红旗剧团"之一。团长姚梅凤同年出席江苏省和全国文教群英会，1981年又出席全国农村文化工作先进工作者会议。1982年剧团获江苏省农村文化先进集体称号。

无锡县锡剧团　1952年12月，将原上海市红星剧团在苏南行署文艺处地方戏集训班学习后更名为"无锡县锡剧团"。主要演员有王汉清、王媛媛、刘鸿儒、张翠云（艺名"大葡萄"）、张翠霞（艺名"小葡萄"）、陈文华等。演员阵容和编导力量较强，是苏南城乡群众中颇有影响的锡剧团之一。常演剧目有《万世仇》、《显应桥》、《抗金兵》、《秦香莲》、《梁祝哀史》等。建团第二年，充实力量，建成两个演出队。至1954年7月，全团调至南京，并入江苏省锡剧团。1955年秋，在苏州专区文艺处安排下，将新锡锡剧团划归无锡县领导，团长是张秀英（称做"哭煞悲旦"）。1961年，又成立青年演出队。

1961年7月，根据严朴领导无锡农民起义的革命史料编创了大型锡剧《白丹山》（方履平、任梅执笔），作为向建党四十周年献礼剧目演出，受到了社会各界的关注，《新华日报》、《无锡日报》都发表评论文章。8月份，参加苏州地区戏曲会演获优秀剧目奖和

优秀演出奖。该团先后演出近五百场，极受群众欢迎，昵称该团“白丹山剧团”。

“文化大革命”开始，剧团停演，演员下放。至1972年才恢复“无锡县锡剧团”名称。1976年，创作小戏《红菱嫂》（陆亚初编剧）、《两个师父》（薛明编剧）参加江苏省现代戏会演。1980年，以现代戏《玫瑰梦》（陆亚初编剧）参加省调演获剧本二等奖、演出奖，《江苏戏剧丛刊》发表剧本。

江苏大众京剧团　1953年2月，由苏南大众京剧团与苏北实验京剧团合并而成。团长彭开国（兼教导员），下分一、二团。一团以苏南大众京剧团为基础，主要演员有王琴生、赵云鹤、张春秋、张世兰等；二团以苏北实验京剧团为基础，演员有徐鸿培、程正泰、刘琴心、费玉策、杨小卿等。二团一度由南京市代管，约一年多。编导有冯玉铮等。演出以传统剧目为主，也排了《花木兰》、《猎虎记》等新编剧目。主要在江苏城乡演出。1954年曾参加全国人民慰问中国人民解放军代表团，部分人员在江苏慰问演出，部分人员配合梅兰芳（偕姜妙香、刘连荣等）到广东慰问演出。1955年2月改建为江苏省京剧团。

江苏省扬剧团　1953年2月成立。其前身是苏北实验维扬剧团。建团初期从苏北、苏南两个文工团抽调近六十名新文艺工作者进团。首任团长王东藩，副团长辛瑞华、吴岫民。1954年又陆续从南京市、扬州市调进一批业务骨干。1956年春南京市扬剧学员队并入剧团，1959年夏再将南京市扬剧团并入剧团。同时将原扬剧学员队学员调出另组江苏省青年扬剧团。以后又陆续吸收了文科学校和省戏校毕业生进团，形成了老、中、青结合的专业队伍。三十多年来在团任正、副团长的有王东藩、彭开国、夏永强、辛瑞华、金毅等。

三十多年来，剧团先后整理加工、创作并演出和出版的剧目有二十八个。影响较大的剧目有：《恩仇记》、《百岁挂帅》、《碧血扬州》、《包公告状》、《马娘娘》、《鸿雁传书》、《挑女婿》、《袁樵摆渡》、《上金山·放许仙·断桥会》、《义民册》、《东风解冻》、《三把刀》、《三把算盘》等。1980年为迎接鉴真大师像回国巡展而创作的历史剧《风月同天》，赢得了日本奈良唐招提寺长老森本孝顺为首的佛教代表团、美国佛教代表团及东南亚各国佛教代表团的好评。

1954年华东区戏曲观摩演出大会上，该团演出了《赶山塞海》、《鸿雁传书》、《袁樵摆渡》、《挑女婿》、《上金山》等戏。《鸿雁传书》、《袁樵摆渡》、《挑女婿》获演出奖。高秀英获演员一等奖，蒋剑峰、王秀兰获演员二等奖，颜琦获乐师奖。《恩仇记》于1957年获江苏省第一届戏曲观摩演出大会优秀剧本奖、优秀演出奖、音乐奖、导演奖、舞台美术奖。《百岁挂帅》于1960年由上海海燕电影制片厂拍摄成戏曲艺术片，中国京剧院等数十个剧团移植上演。1959年9月，剧团带《百岁挂帅》、《恩仇记》、《挑女婿》、《上金山·放许仙·断桥会》、《瞎子算命》等八个戏赴京汇报演出，受到了刘少奇、周恩来、朱德、陈毅、叶剑英等党和国家领导人亲切接见，并为即将竣工的人民大会堂工地工人演出。1975年剧团排演的《青山红梅》、《常青指路》两出小戏，参加全国戏曲现代戏会演，

获得好评。

剧团十分重视青少年演员的培养，从五十年代后期即开始形成了老、中、青结合的艺术队伍，造就了一批艺术骨干。其中有：高秀英、华素琴、王秀兰、蒋剑峰、蒋剑奎、石来鸿、石增祥、陈大琦、袁振奇、李华、杨国柱、耿典富、朱余兰、刘荣兰等人。

剧团长年演出于苏北地区，其足迹，也遍及苏南、上海、安徽、北京等地。并多次参加春节慰问团，赴部队演出。

江苏省锡剧团　以原苏南行政公署直属的苏南文联锡剧实验剧团为基础，吸收原苏南文工团部分团员，于1953年4月，在南京建立。同年，从兄弟剧团调来几名主要演员。1954年7月，原无锡县剧团四十余人编入该团。程茹辛、何枫任正、副团长。

建团后，全面贯彻"改人、改制、改戏"的方针，废除幕表戏，建立导演制，并成立了艺术委员会。主要演员有姚澄、王兰英、沈佩华、王嫒嫒、张玲娣、徐秀峰、王汉清、刘鸿儒、何枫、费兴生、郑永德、徐风、谭君卿，及青年演员陈小英、冯少春等。从五十年代到六十年代，主要编剧有：俞介君、季彦辉、叶至诚，导演许应、田夫，技导贝晋眉、李雪枋，作曲郑桦、程茹辛、叶传卿，舞台美术设计陈润康、周日新、陈文君、陈彩岷、主要乐师冯璜、蔡炳兴、张子范。

三十年来，创作、整理、改编和移植了大、中、小型剧目二百一十余个，其中现代戏有《走上新路》、《妇女代表》、《红色的种子》、《海岛女民兵》等，古装戏有《红楼梦》、《珍珠塔》、《三看御妹》、《玉蜻蜓》、《孟丽君》、《嫦娥奔月》、《救风尘》、《玲珑女》、《三夫人》等，传统小戏《双推磨》、《拔兰花》、《水泼大红袍》、《嫁媳》、《三访桑园》、《小过关》、《三请樊梨花》等。众多剧目受到省内外观众的欢迎，并为兄弟省、市剧（曲）种所移植或改编；《双推磨》、《庵堂认母》、《庵堂相会》、《双珠凤》和《三亲家》（与江宁县锡剧团合作）先后拍摄成电影；《嫦娥奔月》、《寻儿记》等拍摄成电视；十多个剧目灌制成唱片，二十多个剧目由江苏、北京、上海的出版部门出版单行本或收入戏曲集成；全国二十多家省、市报刊登载数以百计的评论文章。

音乐工作者，在继承传统的基础上，吸收外来剧（曲）种的因素，创作了不少新的常用曲调。其中如〔太平调〕、〔乱鸡啼〕、〔洪发调〕、〔陈调〕、〔大陆调紧拉慢唱〕、〔簧调〕男女腔、〔流水〕、〔弦上调〕、〔玲玲调〕男腔和过门等，这些曲调的问世，丰富了锡剧音乐的表现力，因而很快为各兄弟剧团所采用。在舞台美术方面，《救风尘》的舞台模型，1960年曾展出于中国剧协举办的戏剧展览会。

1954年冬，剧团参加华东区戏曲观摩演出大会，《走上新路》、《双推磨》、《庵堂相会》获剧本奖、优秀演出奖、导演奖、音乐改革、舞台美术奖，演员姚澄、王兰英、沈佩华获一等奖，王汉清、何枫、费兴生、徐枫获二等奖。1957年4月，剧团创作的《红楼梦》、《显应桥》和《水泼大红袍》，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，姚澄、王兰英、沈佩华、王汉清获一等奖；费兴生、刘鸿儒、徐枫、谭君卿、徐秀峰、王嫒嫒、张玲娣获二等奖。

三十年来，除经常奔赴本省各地巡回演出外，还先后多次去北京、山东、上海、浙江、湖北、江西、湖南、广东、福建等地演出。1954 年 9 月，剧团首次进京，为第一届全国人民代表大会演出了《双推磨》、《庵堂相会》、《打面缸》和《罗汉钱》，受到文化部的表扬。姚澄、王兰英被邀上天安门参加国庆观礼。1954 年 12 月《双推磨》招待缅甸联邦总理吴努，费兴生获由吴努总理签名的金质奖章一枚。1959 年夏，去上海为中共八届六中全会招待演出。1959 年 10 月，参加江苏省慰问支边青壮年代表团赴新疆慰问演出。1960 年去福建前线慰问海防指战员。党和国家领导人毛泽东、刘少奇、朱德、周恩来、宋庆龄、陈云、刘伯承多次观看该团演出。《红色的种子》、《妇女代表》、《罗汉钱》等戏，先后招待国家元首和五大洲国际友人约一百余场，为剧种赢得了声誉。

1960 年后，何枫出任团长，李乐观、徐佩珩、许应等任副团长。

该团十分重视对中、青年业务人员的培养，先后涌现了杨继忠、倪同芳、王根兴、蒋昌涌、王锡春、俞克平、冯石明、吴忠良、陈正礼等艺术骨干。1966 年以来，江苏省戏剧学校先后分配四期毕业生进团，加强了剧团的艺术力量，形成了老、中、青较强的阵容。

建湖县淮剧团　1954 年 7 月，由吴济良为主的新艺淮剧团和以陈如香为主的胜利淮剧团合并组成。当时，演职员工七十五人。主要演员有吴麒麟、孙兰萍、周桂珍、孙红霞、石麟童、刘开成、吴其谦、周根福、赵中才、孙建泉、刘海云等。

该团采取多种形式培养艺术事业接班人，如：随父学艺，以老带新，以师带徒，随团带训及以团办班等方法。先后开办过三次培训班，培养出一批较有才干 的艺术骨干。使剧团艺术事业不乏接班人

“文化大革命”初，剧团瘫痪。1968 年，宣布解散。1974 年，重新恢复。1979 年，剧团自筹经费，开办了淮剧学员培训班，邀请上海等地教师来班任教，学员的文化知识和艺术专业都取得了较好成绩。戴建民、刘素华、秦玉莲、王锦宜等青年演员逐渐成长。演出《公公作媒》、《丁黄氏》等剧目较受好评。并先后创作《卖蟹》、《水乡二柳》、《盘龙山》等剧，参加省、市会演，由省电视台录像和灌制唱片。

阜宁县淮剧团　前身是许金藻、陈玉庚的双凤班改组建成的艺工淮剧团。1954 年 11 月改名阜宁县淮剧团。主要演员有马惠珍、华良玉、华美琴等。1956 年，又以宝安淮剧团为基础，建成阜宁县淮剧二团。主要演员有陈龙珠（艺名十三红）等。1960 年后，两团时合时分，全团最盛时，有演职员一百零八人。马惠珍、华美琴、吕行等先后任正、副团长。

该团重视新剧目的上演。历年来，创作、改编、整理演出了《旱地稻花香》、《换良种》、《范公堤》、《罗英访贤》、《空棺记》、《旅舍新风》等一百二十余个剧目，多次受到省、地、县的表扬。《急拿王兆》、《借蓝衫》参加 1957 年江苏省第一届戏曲观摩演出大会获优秀创作奖、导演奖、优秀演出奖、音乐创作奖。1981 年，《一字值千金》赴京参加全国现代戏汇报演出，获文化部嘉奖。1960 年，团长吕行以先进集体代表的身份，出席

了江苏省文教群英会。

五图河农场京剧团　五图河农场属江苏省公安厅劳改局管辖。该场除行政管教人员外，都是犯人和刑满留场人员。1954年场内二大队组建文娱组，演唱京剧，成员二十多人。次年，场部从各大队调来一批犯人和留场人员，将原文娱组改建为五图河农场京剧团，行政上由直属队领导，业务上属场部管教科管理，主要成员有潘洪才（导演）、张世超（男旦）、胡希明（老旦）、韩义劫（老生兼操琴，此人曾师从谭富英）、殷昌汉（净，曾师从金少山）、陈淑元（女，原国民党安徽省主席李品仙秘书）、陈贯修（原国民党七十四师敌工队剧团演员）、褚元太（原国民党国防部话剧团导演），还有赵兰田、苏亚东等，共四十余人。他们一边劳动，一边排练剧目，其宗旨是活跃全场文娱生活。

该团行当齐全，艺术力量雄厚。经常到杨集、板浦、陈港、东辛农场、黄海农场、灌西盐场等地演出，颇受欢迎。上演剧目主要有《穆柯寨》、《秦香莲》、《玉堂春》、《群英会》等三十余出。1959年，新艳秋来板浦演出，韩义劫、萧玉华等应邀同台献艺。1956年至1960年，灌云县政府经常邀该团来县城为会议演出，该县文教局欲接收改为灌云县京剧团，淮阴地区公安处未予同意。

通过演出，绝大部分犯人体会到党的宽大政策，立功赎罪，重新做人。剧团成员还协助管教科，以亲身感受去教化其他犯人。“文化大革命”期间，剧团解散，衣箱全部焚毁，人员回各大队劳动。

江苏省京剧团　1955年2月，以江苏大众京剧团为基础改建而成。团长梁冰，副团长江蛰君。团部设在南京申家巷八号。分一、二队。一队队长江蛰君（兼），主要演员有张春秋、王琴生、张世兰等；二队队长沈萍，主要演员有刘琴心、王正堃、赵云鹤、杨小卿、朱鸿发、董正豹、钟铭元、阎少珊等。编导冯玉铮、石增祥，鼓师姚明德、张鑫海、卞双喜，琴师李铁麟，主要艺术骨干孙庆发、马福祥等。1956年，彭开国继任团长，团部于1958年迁至状元境十四号。团里主要演员张春秋调到青岛市京剧团，同时调进周云亮、周云霞、李砚萍、马金昆、周云笙、郑云来、唐慧春等人，鼓师增加了王泽祥。除演出传统剧目外，还创作、整理了一批剧目，如《倩女离魂》、《虹桥赠珠》、《九莲灯》等。《倩女离魂》、《虹桥赠珠》、《九莲灯·火判》1957年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，获多项奖励。由于演员力量增强，两个队均多次出省交流演出。一队在1956年至1958年间，配合梅兰芳在泰州、上海、杭州、南昌、长沙、武汉、洛阳、西安、兰州、太原等地演出。二队于1957年去济南、潍坊、青岛、莱阳、烟台、大连、抚顺、沈阳、长春、哈尔滨、锦州、天津等地演出。1958年5月，在北京演出，国务院总理周恩来观看了《倩女离魂》、《挑滑车》等剧目，到后台接见演职员。1959年7月12日至8月6日，以该团部分演员为主组成中国青年代表团艺术团（共五十四人，团长钱静人、副团长王平）去奥地利维也纳参加第七届世界青年与学生联欢节。并在“世界青年、学生和平友谊联欢文艺竞赛”中，获东方古典舞蹈金质奖章五枚（周云霞、周云亮、张世兰、王正堃、赵云鹤等主演的《虹桥赠珠》集体获一枚，《游园》主演沈小梅、宗云兰及《春郊试

马》主演刘秀荣、万连奎等各获一枚）。联欢节后，8 月 6 日至 11 日，艺术团以“中国京剧团”名义去瑞典、挪威、芬兰、丹麦和冰岛等五国的二十个城市访问演出，剧目有《拾玉镯》、《虹桥赠珠》、《秋江》、《卧虎沟》、《双射雁》、《贵妃醉酒》等十九个。同年 10 月 20 日至 12 月 28 日，该团部分演员参加江苏省慰问新疆少数民族和支边人员演出团去新疆乌鲁木齐等地演出。

1960 年 5 月改建为江苏省京剧院。

无锡市滑稽剧团 前身是由易方朔与张冶尔组成的“精神团”。1950 年在上海曾改名为“方朔精神剧团”。1952 年 8 月废领班制为共和班制，改名“众力通俗话剧团”。1955 年 3 月于无锡市文化管理处登记，更名“无锡市滑稽剧团”。聘请老艺人吴铁魂、沙陆墟编导了《飞贼陈阿兴》、《卜灵望》、《三十年上海滩》、《无锡大阿福》、《老狐狸》等剧目。《老狐狸》曾参加江苏省调演并获奖。

1958 年 4 月无锡市文化局任命郝孚通为该团指导员，杨天飞、高翔为正、副团长。主要演员有杨天飞、丁玲玲、顾笑声、倪文贤、潘豪，主胡张文达。为提高演出水平，组织创作力量，全团深入工厂、农村体验生活和演出．改编和移植了《满意不满意》、《笑着向昨天告别》、《翻天覆地》、《夺印》、《霓虹灯下的哨兵》等。创作了《光明大道》、《神仙改行》、《情书的下落》、《儿女婚姻》、《1654 号案件》、《灵勿灵》、《长期落户》等现代戏。受到观众欢迎，声誉大振，使剧团从借债度日一转而为积累七万余元。1960 年更名为“无锡市喜剧团”，被评为江苏省先进单位，出席江苏省文教群英会。1964 年创作演出现代戏《好事体》，在上海演出连满三个月，曾调南京为江苏省党代会演出，受到省委宣传部、省妇联、省计划生育办公室、省文化局的重视。推荐此剧在省内城市、农村演出，连满一年半。1966 年“文化大革命”开始，剧团停演。1968 年 10 月大部分演员下放盐城地区农村落户，一部分编入沪剧团改演沪剧，剧团解散。

1976 年“文化大革命”结束，由杨天飞、丁玲玲、顾笑声等六人成立“曲艺队”，属“无锡市曲艺团”领导，1979 年 1 月恢复无锡市滑稽剧团建制。加工创作剧目《好事体》，再度连满二百零七场，并受到上海市总工会，上海市计划生育办公室的重视，向上海各工厂街道推荐。1980 年创作演出现代戏《我肯嫁给他》，连满二百七十余场，在江苏省 1980 年戏曲观摩演出中获创作一等奖，演出一等奖，舞台美术设计奖。获文化部 1980 至 1981 年优秀剧目奖。并由上海电视台拍摄成电视剧，浙江电视台、江苏电视台录像播放，上海人民广播电台录音播放。全国二十多个省、市，一百多个剧团索去剧本排演。此剧曾应江苏省宜兴劳教所邀请，为劳教犯专场演出，劳教犯在观看时笑中带泪，泪中带悔。1982 年创作演出的《团团转》，连满二百六十余场，参加江苏省 1982 年新剧目（第二轮）调演，获江苏省文化厅颁发的优秀剧目百场奖。《新华日报》发表了剧本第五场，无锡市政府授《团团转》剧组为先进集体。涌现了优秀演员钱吟梅、高仲欣等。

常州市滑稽剧团 前身为天宝剧团（民国二十六年（1937）由杨天笑、赵宝山等十三人组成）。初创时以独脚戏为主，演唱于茶馆、舞厅、电台、游艺场等场所。杨天笑

的《一百零八将》，自拉自唱，一口气唱完数百句，当时堪称一绝。民国三十年八月参加上海滑稽公会筹募基金特别大会串后，吸收部分会串人员，重排会串剧目《一碗饭》，演出于无锡、常州、镇江、南京等地，声誉大振，同行、观众誉称“一碗饭剧团”。民国三十一年吸收丁凤英、沈学稼、张啸天等十三名文明戏演员参加，扩大了阵容，推进了滑稽戏和文明戏的合流。中华人民共和国成立后，该团增至六十多人，遂具共和班性质。1955年4月在常州登记。1959年更名为常州喜剧团。1961年始用现名。“文化大革命”期间，主要演员下放工厂、农村，剧团撤销。未下放人员与常州市评弹团、歌舞团、沪剧团三个团合并成常州市战斗文工团。1978年3月，恢复原建制。

历任团长：杨天笑、侯永臣；副团长：盛洪庄、小杨天笑、刘东升、张永生、王茂林。主要艺术骨干有演员杨天笑、赵宝山、丁凤英、王亚森、盛洪庄、小杨天笑、杨梅，编剧朱秋水，作曲李萍、顾达夫等。

该团十分注意创作和积累具有本团特色的剧目，其中《一碗饭》、《张文祥刺马》、《活僵尸》、《一条黄瓜三扁担》、《王瞎子》、《田螺姑娘》、《李阿毛到上海》、《王老虎抢亲》、《李双双》等均为保留剧目。

由于人员固定，合作默契，早在四十年代初，即形成编、导、演以杨天笑为中心的艺术体制。自与文明戏演员合流后，演出剧目更注重故事、情节、人物，常演出喜中有悲、悲中有喜的剧目，并逐渐成为剧团的演出风格。另一艺术特色是南腔北调，以唱见长，并相应探索、改进乐队的配器与建制。1950年起，首用钢琴伴奏。在剧团管理方面，还十分重视演出宣传，并在两方面形成惯例：一为利用报纸、电台广告，内容多变，形式活泼，或点剧情，或状演出，或告演期，或启谢意，顺时适事。用警策语、夸张辞，投合观众心理，引人注目；二为剧团每到一地，下车（船）伊始，演员列队，团旗与鼓乐前导，游行至剧场，以广为招徕。以上二惯例沿用二十年，每每奏效，至六十年代始废。

演出区域以本省、浙江、上海为基地。1957年曾自杭州经江西至湖北黄石、武汉，复经安徽作巡回演出。扩大了剧种与剧团的演出地域和影响。1963年长春电影制片厂邀剧团主要演员杨天笑、丁凤英、小杨天笑、盛洪庄、丁吟等担任喜剧影片《满意不满意》中的角色。小杨天笑饰演主角杨友生，获该厂首届小百花奖最佳男主角奖。

1978年恢复建制后，剧团注重培养新生力量，青年演员张克勤、殷延平等开始接班挑梁，逐步解决“文化大革命”后艺术骨干后继乏人的现象。

苏州市滑稽剧团　前身是1950年9月24日张幻尔、张冶儿在常熟创办的星艺滑稽通俗话剧团。1955年春，新声滑稽剧团并入。1958年10月改名为苏州市滑稽剧团。1959年易名苏州市喜剧团。1960年与苏州市话剧团合并为苏州市喜话剧团。1961年恢复为苏州市滑稽剧团。“文化大革命”中被解散，1978年恢复建制。该团创作演出的《苏州两公差》成为江、浙、沪滑稽剧团的保留剧目。《满意不满意》遍及江、浙、沪、皖、鄂、赣等省市，演出五百九十五场，观众六十四万多人次。1958年该剧获江苏省第二届戏曲观摩演出大会优秀创作奖、演出奖。1964年2月由费克、张幻尔、严恭改编，长春电影制

片厂摄制成喜剧故事片。1982年创作演出《小小得月楼》。获江苏省首届戏剧百花奖优秀演出奖。

邳县柳琴剧团　1955年4月，由邳县柳琴一团（原八义集镇新生剧团）和二团（原运河镇人民剧团）合并而成。其前身主要是姚树仁班和孟广恩班。整顿后共四十四人，团长李久红、副团长孟广恩。1970年6月解散，少数人参加邳县文工团，改唱京剧“样板戏”，1972年末，文工团改为以唱柳琴戏为主，排演了《小陈庄》、《向阳岭》及《艳阳天》等剧目，演遍鲁南、徐淮广大地区。1979年2月邳县文化局决定恢复邳县柳琴剧团建制。1977年曾先后两次派人去北京中国京剧院学习《逼上梁山》和《小刀会》等剧目。两剧演出影响较大。1978年在商邱市连演两个月。

自建团以来，影响较大的保留剧目有《泪洒相思地》、《灵堂花烛》、《孟姜女哭长城》、《双玉蝉》等。该团历来有创作排演现代戏的传统。曾创作演出过的剧目有《相女婿》、《志群接鞭》、《王杰来到地雷班》、《大雁滩》、《运河滔滔》、《红桃图》、《追求》等。其中《相女婿》1958年参加江苏省第二届戏曲观摩演出大会，剧本编进《中国地方戏曲集成·江苏省卷》；《志群接鞭》1964年参加江苏省戏曲现代戏观摩演出大会；《红桃图》参加江苏省1980年戏曲现代戏观摩演出，获演出二等奖，并被江苏电视台、江苏人民广播电台分别录像、录音播放。1982年5月，江苏电视台将该团演出的《灵堂花烛》拍摄成电视戏曲片多次播放。

镇江市越剧团　前身为上海出新越剧二团，组建于1950年。在杭、嘉、湖及沪宁线一带演出较有影响。1955年5月在镇江登记，称镇江市出新越剧团，后改名镇江市越剧团。徐嘉兰任团长，文嘉俊、汤嘉杰任副团长。1959年7月，庄伯式任指导员。是时，剧团在上海演出新改编的古装戏《小忽雷》，得到好评，《新民晚报》作了评论和报道。年底，该团以《闺中梅》参加江苏省戏曲调演时，省文化局决定该团留南京，参加组建江苏省青年越剧团。1961年，又将其中十三人调回镇江，11月，与原青海省越剧团合并，重新建立镇江市越剧团。当时，全团演职员达一百余人，阵容较强。

1962年，分成两团，分赴江、浙、沪、汉等地巡回演出。1963年春节，一团新编藏族神话剧《诺桑王子》在上海演出，电台进行录音选播演出实况。1964年，人员精简，两团合二为一。

1965年7月，上级决定该团实行“半工半艺”，改办成镇江市无线电元件二厂，隶属于镇江市仪表工业系统。名谓“半工半艺”，实则“只工不艺”。

1979年9月，镇江市文化局从元件二厂调出原剧团二十名演职员，12月恢复了该团建制。次年，从浙江嵊县招来十四名学员，随团培训。剧团先后在江、浙、沪一带城乡巡回演出。1980年，该团演出的传统戏《泪洒相思地》及其后演出的新编、改编、移植剧目《青楼奇女》、《邬飞霞刺梁》、《罗衫血泪》等，先后被江苏、浙江电视台录像播放。

该团几经分合，其主要业务人员先后有：徐嘉兰、郑嘉琴、王嘉薇、郑嘉青、梅占先、周雅卿、董明昌等。

常州市沪剧团 前身是1954年8月成立于上海的联谊沪剧团。1955年7月在常州登记后，改名为常州市联谊沪剧团，团长筱正武。1957年4月参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会后，改为今名。主要演员有筱正武、筱兰英、筱福田等。

该团除常年在苏南、苏北、浙江及上海等地巡回演出外，还赴武汉、黄石、九江、安庆、芜湖等城市演出。创作的现代戏《长流水》，整理的传统剧目《双脱花》、《打花包》于1957年4月参加江苏省第一届戏曲观摩大会。《长流水》、《双脱花》获剧本奖和演出奖。以后又陆续创作、改编和上演了《红岩》、《霓虹灯下的哨兵》、《年青一代》、《向秀丽》、《100号计划》、《南海长城》等剧目。1969年底，大批人员下放或转业，剧团解散。

1978年春，钱泳林负责筹备，5月，该团恢复建制。在常州演出《雷雨》，连满三个月，赴无锡、常熟、江阴、上海等地演出，历时年余，连满三百余场，省内外文艺界反响强烈。中国评剧院、上海人民沪剧团、宁波市甬剧团等七个剧团派人观摩学习或索要剧本、录音。接着又陆续排演了《杨乃武与小白菜》、《大燕和小燕》，创作改编了《泪血樱花》、《唐人街奇案》、《妓女泪》、《美女蛇》等剧目。

武进县锡剧团 1955年在武进县登记成立，前身为友联锡剧团。包文奎、陈英英任正副团长，“文化大革命”中被迫改演京剧。1978年底剧团复苏。陈正文任副团长。演员有徐玉珍、冯国梁、彭加琪、方玲玲等，编导有任子龙、马中原等。

该团先后整理、改编、创作剧目三十九个。1954年9月，周小侬、冯国梁参加江苏省锡剧团进京演出《打面缸》，同年9月，徐玉珍主演的《吊犯》，参加华东区戏曲观摩演出大会，获演员三等奖。《芙蓉花开》参加1958年江苏省戏曲调演，获创作一等奖、演出奖，剧本发表在《江苏戏曲》上。中共十一届三中全会（1978年）后，剧团创作的《春风万里》、《望海》、《三留老木匠》等先后参加省调演，《牛旺回书》、《巧巧借猪》、《新嫂嫂》、《母女会》等小戏也较有影响。

1977、1978两年被省、地评为红旗剧团，1981年陈正文代表剧团出席了全国农村文化工作先进表彰大会。1982年10月，江苏电视台拍摄了《艺苑红梅》专题片播放，以宣传该团坚持送戏下乡，为农民服务的事迹。

镇江市扬剧团 其前身是1950年3月，以联合扬剧团和海清扬剧团合并而成的金星扬剧团。当时负责人为张宝祯，崔东升为业务指导。主要演员有筱荣贵、陈金珠、姜凤英、崔东升、张宝祯以及1952年从上海聘来的金运贵（小生）等。剧团实力雄厚、演出阵容较强，尤以金运贵、筱荣贵独具特色的唱腔为人称道，在南京、镇江、扬州等地颇有影响。1952年，在南京演出了《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《方卿羞姑》、《二度梅》等剧目。每日两场，连演一年不衰。1954年4月，该团的传统戏《挑女婿》参加了华东区戏曲观摩演出大会，获创作奖和演出奖，筱荣贵获演员二等奖。

1955年，该团改为镇江市扬剧团，张宝祯任团长、钱静发任指导员。此后，剧团的业务工作得到了较快的发展。张欣木把“软、叠、骊、南、波扬”五大宫曲引进扬剧音乐；改革《大补缸》、《探亲》等唱腔为男女同弦；创立新腔〔蝙蝠调〕，均受到扬剧同行

的承认和赞扬。创作的扬剧曲调联奏《云散日升》，江苏省人民广播电台录音播放。1957年4月，剧团整理改编的《借子》、《解粮官》，参加江苏省第一届观摩演出大会，获剧本、演出、导演、音乐奖，金运贵、筱荣贵、崔东升均获演员一等奖。1961年，又挖掘整理了传统剧目《王樵楼磨豆腐》、《活捉张三郎》、《真假崔三》等。1962年在江苏省扬剧流派会演中，金运贵、筱荣贵、陈金珠等演出了《方卿羞姑》、《宝玉哭灵》等剧目。1963年，剧团创作的现代戏《红色家谱》，演出后，被京、评、沪、甬、越等剧种的几十个剧团移植上演，上海人民广播电台，上海电视台录音、录像播放。

"文化大革命"开始后，剧团停演，人员遣散。1975年，改为镇江市文工团扬剧队，筱荣贵、张宝祯及一批青年演员陆续调回，后又招收十余名学员，于1978年恢复剧团建制。不久，去上海演出《十五贯》、《蝶恋花》、《挑女婿》、《上金山》等剧目，连满四十余场。《包公自责》在上海、南京演出时，报刊作了评论。电台、电视台均予录音、录像播放。有豫剧、锡剧、秦腔、高甲戏等剧种的许多剧团移植上演。

该团在1962年和1982年，两次举办扬剧学馆，共培养了青年演员四十余名。其中，姚恭林、金桂芬等已成为剧团的主要艺术骨干。

新沂县柳琴剧团　1955年7月20日成立。其前身是1954年10月由季良奎的"拉魂腔"戏班组建的新沂县民间专业剧团。1957年4月该团根据传统戏《火龙计》（又称《砸锅拍》）改编的《张郎与丁香》，参加了江苏省第一届戏曲观摩演出大会，王玉凤获演员一等奖，王桂根、徐茂银获演员二等奖。后由上海唱片社将该剧唱段灌制唱片。1958年新沂县成立文工团，该团改为文工团戏曲队。1959年8月文工团解体，剧团恢复建制。排演了《恩仇记》、《泪洒相思地》、《三看御妹》、《向秀丽》等剧目。沿陇海铁路西线的商丘、郑州、洛阳、西安、三门峡等二十多个市、县巡回演出。

"文化大革命"期间，1968年新沂县革命委员会将县属吕剧团、柳琴剧团、文工队合并为新沂县文工团，排演"样板戏"。这期间柳琴戏也排演了《向阳花》、《山乡风云》、《海岛女民兵》、《八一风暴》等剧目。1977年文工团解散，恢复了新沂县柳琴剧团。1978年演出传统戏《十五贯》、《小刀会》。1982年该团的现代戏《炉匠招婿》，由江苏电视台、徐州电视台联合摄制成戏曲电视片。

六十年代，剧团充实了一批新生力量。其中有徐州戏曲学校毕业生，部分中学生和窑湾业余剧团部分演员。1980年9月15经新沂县委批准，开办了戏曲训练班，培养学员近三十名。

沛县梆子剧团　前身为义和班。1951年3月经沛县人民政府与徐州文化处协商，将该班改建为沛县前进剧社（后易名为前进剧团），社长罗桂成。1955年，专业剧团实行登记，正式定为民间职业剧团。1960年，更名为沛县梆子剧团。

自建团以来，该团始终坚持上山下乡，为农民演出。有"板车剧团"之称。曾多次出席省、市（地）先进代表会议。1978年，被评为全省文化系统十二面红旗之一，受到江苏省文化局的表彰。该团共排演各类剧目四百多出，常演剧目有《下河东》、《宇宙

锋》、《无底洞》、《战马超》、《提寇》、《王宝钏》等，尤以演武戏见长。被人称为"活猴子"的武生谢文启带出了一批武功演员，演出《西游记》（十八本）深得观众赞赏。该团还创作、改编并演出《借妻》、《巧娘》、《反云南》等古装戏和《微山湖畔》、《青春泪》、《飞来的闺女》等现代戏，对编演新戏积累了较多经验。《青春泪》参加了1980年江苏省戏曲现代戏会演。获创作二等奖和演出二等奖。江苏人民广播电台、江苏电视台均将此剧录音、录像播放。剧本在《江苏戏剧》1981年第一期发表。1982年古装戏《巧娘》也由江苏电视台录像播放。该团演员阵容较强，先后涌现了王艳玲、张作民、翟松芝、位秀兰等一批优秀演员。

南京市越剧团　其前身是竺水招、商芳臣、筱水招等于1951年9月在上海组建的云华越剧团。演出阵容整齐，主要演员竺水招、商芳臣、筱水招、筱丹凤、筱帼英、蒋鸿鳌等均有较高艺术造诣。1954年11月剧团来南京演出，受到南京人民的喜爱和市各级领导的重视和挽留。1955年2月剧团接受南京市文化局的直接领导，并改为民营公助性质的南京市实验越剧团。同年12月南京市文化局委派艺术科干部陶影任剧团第一任指导员兼副团长，率团至徐州、淄博、济南、天津、北京、石家庄、邯郸、新乡、武汉等市演出。在首都演出期间，国务院总理周恩来、全国人大常委会副委员长郭沫若等中央领导多次观看了剧团优秀保留剧目《南冠草》、《柳毅传书》、《梁祝》等剧。1956年4月12日周恩来总理邀请剧团进中南海紫光阁演出《柳毅传书》，并在演出结束后亲切接见了剧团领导和部分艺术骨干。

1956年2月27日，由南京市人民政府批准正式命名南京市越剧团。

1957年3月，剧团以传统剧目《天雨花》参加南京市第三届戏曲会演，获剧本整理奖、演出奖、舞台美术设计奖，竺水招等十二位演员分获优秀演员奖，演员一、二、三等奖。同时参加会演的《文天祥殉难》获剧本整理奖，《庵堂认母》获导演奖、音乐整理奖、乐队奖。同年4月，《南冠草》获江苏省第一届戏曲观摩演出大会优秀剧本奖、优秀演出奖、导演奖、音乐奖、舞台美术奖，竺水招等十位演员分获演员一、二、三等奖。同年，剧团以《天雨花》、《孔雀胆》两剧目，以及剧团原有的保留剧目作第二次全国性的巡回演出。再次得到合肥、蚌埠、青岛、济南、北京、天津、郑州、洛阳、武汉、长沙、广州、上海等城市观众的好评。1958年9月，剧团赴福建前线慰问海防战士，历时七十三天，演出一百六十九场，观众逾十四万人次，颇具影响。

1959年，按省文化局指示，剧团进行扩充，除与南京市越剧二团（1958年5月成立）合并外，还从无锡、常熟、武进、镇江等越剧团邀聘一部分演员加强演出力量，当时在团主演有竺水招、商芳臣、筱水招、张少栋、蒋鸿鳌、筱丹凤、筱帼英、刘毅贞、张玉琴、应丽华、应鸣凤、俞伟梁等人。1960年赴长春慰问演出。1962年，剧团保留剧目《柳毅传书》由长春电影制片厂摄制成戏曲艺术片，向国内外发行。在1964年至1966年间，剧团尝试创作、移植现代戏，曾演出《血泪荡》、《姜喜喜》、《抢伞》、《江姐》、《铁骨红心》等剧。1965年起该团在南京市戏曲学校协助下，开始培训越剧男演员。

“文化大革命”中，剧团一度濒临解散，一部分演职人员被迫转业或下放农村。

1970年以原市越剧团为基础，抽调原省属青年越剧团部分演职人员，加上1965年开始培训的男演员，重新组建剧团。1975年又商调原西安越剧团主要演员曹玉珍参加。移植演出了《沙家浜》、《红云岗》、《半蓝花生》，创作、改编了现代戏《槐树庄》、《螺号长鸣》、《剑岭红灯》等剧，对越剧男女合演作过有益探索。1977年创作演出了现代戏《报童之歌》，在全国戏曲舞台上第一次塑造了周恩来形象。并赴京参加建国三十周年献礼演出，获创作、演出二等奖。1979年恢复演出了保留剧目《莫愁女》。1976年以来，在长期演出实践中，涌现了一批中、青年演员郑嘉琴、夏文君、竺小招、袁小云、赵时莺，男演员韩林根、章文全等，成为剧团的艺术骨干。

泗阳县淮海剧团　1956年2月成立，原名泗阳县人民剧团，1958年定名为泗阳县淮海剧团。温林为艺术指导、团长。杨秀英为主要演员。活动区域东临黄海之滨，西至安徽淮南，北至徐州、连云港，南到镇江、上海。演出剧目有传统戏《梁山伯与祝英台》、《松梅图》、《桂花亭》、《打金枝》、《陈三五娘》，移植剧目《白毛女》、《江姐》、《芦荡火种》，及创作剧目《三岔路口》、《雷锋》、《长河流水》等。1967年，因“文化大革命”，该团改为泗阳县文工团，上演歌舞、“样板戏”，大批人员下放。1972年底，恢复泗阳县淮海剧团。原下放人员相继回团，1979年，上演现代戏创作剧目《淮北拂晓》。参加淮阴地区纪念建国三十周年献演活动，江苏人民广播电台录音播放。1980年创作并上演现代戏《十里香》，参加江苏省1980年戏曲观摩演出获优秀演出奖，江苏人民广播电台录音播放。《十里香》于1981年获全国优秀剧本奖。

无锡市越剧团　成立于1956年3月10日，由原在无锡市登记的上海姊妹越剧团、艺汇越剧团、浙江同心越剧团合并组成。属无锡市文化处领导，为民营公助剧团。张少栋任团长，吴慧芬、高阳任副团长。分设四个演出队。1958年，剧团进行整顿，演出队撤销，合为一团。1969年，“文化大革命”期间，剧团解散，大部分人员下放到盐城、响水、滨海、阜宁、大丰等县插队落户劳动，一部分青年演员转入无锡市沪剧团。1978年9月，剧团原有人员陆续调回。恢复无锡市越剧团建制。

该团班底雄厚，阵容整齐，演出剧目丰富多彩，在江、浙、沪一带颇具影响。主要演员有张少栋、吴慧芳、陈肖梅、徐兰芳等。剧团从五十年初期起，先后整理改编创作的《红楼二尤》、《云中落绣鞋》、《塞外教孤》、《布城计》等剧目，在各地巡回演出中，受到了广大观众欢迎。整理的传统戏《卖夏布》，参加1957年江苏省第一届戏曲观摩演出大会，获演出奖、音乐奖。《云中落绣鞋》由上海美术出版社拍摄成连环画册，全国发行。1958年初创作的现代戏《金环记》，由江苏人民出版社出版。

1961年，改编的古装戏《孔雀东南飞》在上海演出，受到同行和观众的赞扬。由上海人民广播电台录音播放，1979年重新整理排练后赴南京演出，由江苏人民广播电台录音、江苏电视台录像播放。江苏人民出版社出版连环画册。1981年编演的神话戏《龙子与泉姑》，由江苏人民出版社拍摄成连环画册，在全国发行。该团移植改编演出的现代戏

有《江姐》、《丰收之后》、《水晶洞》、《红曼花》、《社长的女儿》、《红色娘子军》等。

建团以来，该团曾招收过四次随团学员，培养了一批青年艺术骨干。1982年，新学员在无锡工农兵剧场演出《汉宫怨》连满三个月。

无锡市沪剧团　1956年3月由红旗沪剧团、新乐沪剧团合并成立。蓝天蔚为团长，吴瑜等三人为副团长。主要演员有：王伟琪、胡云霄、周素君、顾文奎等。演出于沪宁沿线城市、农村。该团演出剧目多为现代戏。历年来，创作、移植、改编演出过《母亲的心》、《家》、《万水千山》、《王孝和》、《太湖女儿》、《雷锋》、《王杰》、《年青的一代》、《霓虹灯下的哨兵》、《蔡锷与小凤仙》等剧目。其中《王孝和》于1957年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，获优秀剧本奖、优秀演出奖、导演奖；王伟琪获演员一等奖，周素君、吴瑜、胡云霄、张金德获演员二等奖。《太湖儿女》在《江苏戏曲》1960年第七期上发表。

"文化大革命"开始后，剧团停演，于1969年和1970年先后改为：无锡市毛泽东思想宣传队戏剧队、沪剧队。1972年恢复建制。1982年7月18日该团撤销。

苏州市沪剧团　1956年7月26日由苏州市迅民沪剧团和建新少壮沪剧团合并组成。团长邵鹤俊、副团长王又琴、沈智昌。全团演职人员五十人左右。演出剧目，除经常上演的《庵堂相会》、《秋海棠》、《雷雨》、《玉蜻蜓》外，建团后第一个自编剧目《啼笑姻缘》演出时盛况空前，成了剧团看家戏。改编演出的《杨乃武与小白菜》，1955年参加苏州地区戏曲会演获剧本奖、演出奖，主演获演员奖。1961年根据仲国鋆同名小说改编创作的现代戏《特派员》更受到戏曲界和观众的注目和欢迎。1962年该团在上海中央大戏院和杭州胜利剧场演出时，连满两个月。上海和杭州电视台录像转播。主要演员：沈智昌、王又琴、姜静芳、夏日菁、钱爱莲、杨云青、费铿、陈松林等。剧团经常至昆山、太仓、常熟、无锡、常州、镇江、南京和浙江嘉兴、杭州等地演出。

"文化大革命"期间，剧团停办。除个别演员调到"红色文工团"外，其余演职人员下放苏北农村或转业到苏州灯泡厂劳动。粉碎"四人帮"后，演职员陆续调回，于1978年剧团重新恢复建制并演出。还创作上演了现代戏《未出嫁的妈妈》和根据话剧改编的《她在微笑中死去》。《未出嫁的妈妈》主演者参加1980年江苏省戏曲会演，获演出奖。1981年，剧团团长陈明珠，副团长沈智昌、包伟聪，艺术指导邵鹤俊。同年11月30日该团撤销。

江苏省苏昆剧团　苏剧、昆剧兼演的戏曲团体。1956年10月建立于苏州。前身是在原民锋苏剧团基础上改建的苏州市苏剧团。该团成立后，由苏州市文化局副局长顾笃璜分管、主持全团工作。1959年徐坤荣任第一任团长兼中共党支部书记。主要演员有华东区戏曲观摩演出大会获奖者庄再春（演员二等奖）、蒋玉芳（演员三等奖）以及张继青、丁继兰等第一批"继"字辈青年演员。主要编导有张翥（宗青）、易枫和吕灼华（萧若华）等。苏滩艺人吴兰英、朱筱峰、华和笙和原全福班昆剧艺人曾长生等兼任教师。后又延请原鸿福班（昆弋武班）老艺人 汪双全指导武戏。因昆剧教师十分缺乏，剧团采取

唱念、表演分两步学习的方法，先聘请苏州名曲家宋选之、宋衡之、吴仲培、俞锡侯以及昆曲名师吴秀松（向江苏省戏曲训练班借调）为青年演（学）员“拍曲”，再向外地邀请教师利用假期来团“踏戏”。昆剧前辈徐凌云、俞振飞以及“传”字辈老师等，均常应邀来团传艺。

“以苏养昆”、“以昆养苏”办团宗旨的实施，使两个剧种相辅相成，比较和谐统一在一个剧团中，为继承和发扬昆剧优秀传统和发展、提高苏剧艺术，促进演员的成长，保证剧团经济收入，起了积极作用。

该团于1957年2月起正式成立“‘继’字辈青年演出队”，辗转于昆山、宜兴、无锡、镇江、扬州、常州、吴江及上海市区及其郊县松江、南汇、川沙、奉贤等地巡回实习演出，逐渐扩大了苏、昆剧以及“继”字辈的社会影响。

1957年4月在江苏省第一届戏曲观摩演出大会上该团演出的苏剧《花魁记》获优秀剧本奖、导演奖、音乐奖、演出奖；庄再春、蒋玉芳获演员一等奖，朱容、丁杰、郭音等分别获演员二、三等奖。张继青、柳继雁也在各自主演的剧目中崭露头角，获青年演员奖。

1959年起，在苏州市文化局支持下，将地处苏州闹市的新艺剧院，一度划归该团，成为苏、昆剧的实验剧场。其时，剧团又陆续招收了一批“承”字辈学员，队伍不断壮大。平时，除能正常分队公演外，还经常完成省、市某些招待演出任务，曾先后为刘少奇、周恩来、贺龙等国家领导人以及西哈努克、胡志明等国宾演出。1960年4月输送张继青等十三名“继”字辈演员及部分乐队人员赴南京，与江苏省戏曲学校首届昆剧班、评弹班、目连戏班部分学生合并组团，与驻地仍在苏州的江苏省苏昆剧团同名并存。

这阶段，除继续采取“请进来”、“走上门”等方式，不断向“传”字辈老师学戏外，并在苏州市戏曲研究室协助下，聘请了南昆的重要支派“宁波昆”仅存的前辈艺人陈云法、高小华、周来贤、严德才等八人来团任教，先后传授了《断桥》、《盗甲》、《思凡》、《下山》、《盗令》等五十余折颇具特色的“宁波昆”剧目。1962年剧团成员又不断扩大，已发展到三百二十余人。为了进一步加强青年演（学）员的舞台实践，该团决定下设一、二、三团。苏剧以演现代戏为主，颇受观众欢迎。据统计自1963年4月至1964年3月的一年中，一、二、三团演出二百六十七场，观众人数达二十四万。剧团经常巡演于苏、锡、常以及南京、上海等地，还数次远至九江、南昌、武汉、长沙等外省、市演出。

“文化大革命”期间，该团被撤销，改建成“苏州市红色文工团”。演职员大部被下放、转业。直至1972年7月，恢复建立了仅有二十余人参加的苏剧小组。同年10月，中共江苏省委决定，将驻南京的江苏省苏昆剧团（当时已改为江苏省京剧二团）全体人员下放苏州，与苏剧小组合并，恢复“江苏省苏昆剧团”建制。1977年11月，原南京团人员复被调回建立江苏省昆剧院。同时，将原苏剧小组更名为“江苏省苏剧团”，并在团内附设学馆，招收了三十名学员，仍采取苏、昆兼学兼演的方针，培养了建国后第四代苏、昆剧艺术人才。1982年2月1日起，又经江苏省人民政府批准，苏州团仍恢复“江苏省

苏昆剧团”原名。团内分设苏剧、昆剧演出队。

自建国以来，已逐渐积累大小剧目一百余个，并多次在省、市会演、调演中获奖。在各阶段较有影响的代表性剧目有：苏剧《花魁记》、《寻亲记》、《邬飞霞刺梁》、《王十朋》、《唐伯虎智圆梅花梦》、《十五贯》、《快嘴李翠莲》、《狸猫换太子》、《昭君出塞》、《岳雷招亲》、《金玉缘》、《孟姜女》、《钗头凤》、《五姑娘》，以及大型现代戏《雷锋的故事》、《古城斗虎记》、《死的已经死了》、小戏《一笔工分帐》、《喜搬家》等；昆剧《窦娥冤》、《钗钏记》，优秀传统折子戏《游园》、《惊梦》、《痴梦》、《寄子》、《断桥》、《惊变》、《埋玉》、《跪池》、《见娘》、《照镜》、《拷红》、《思凡》、《下山》以及实验性的大型现代昆剧《焦裕禄》。

江苏省淮海剧团 1956年11月成立。前身是1948年以革命战争年代的淮海区第三中心县委大众淮海剧团，和沭阳县艺人小组部分艺人组建而成的淮阴专区大众淮海剧团。这支土生土长的戏曲队伍，在战争年月，肩背步枪，手提三弦，大量编演现代戏，如《劝子参军》、《小板凳》、《三星落》、《大后方》等。深入前沿阵地，鼓舞军民斗志。中华人民共和国成立后，继续编演现代戏，如《莫落跑》、《两好合一好》、《害人的西乾道》等。1954年，整理的传统剧目《求情》，参加华东区戏曲观摩演出大会，谷广发获演员二等奖。1956年，剧团转为江苏省淮海剧团。先后从县属剧团和有关部门，调进演员、编剧、导演、作曲、舞台美术工作者多人充实剧团。艺术骨干有：谷广发、朱桂洲、刘长珍、杨云发、陈玉梅、王保萃、杨秀英、温士奇、王聿珍、蒋其章等，剧团阵容较初具规模。在组织建设的同时，进行艺术建设。1956年以来，多次邀请老艺人配合新文艺工作者，挖掘、整理传统剧目，录制、传授唱腔和传统表演身段。1960年和1961年，两次进行规模较大的艺术练兵活动，对剧种风格、剧目、唱腔、语言、表演等，作了比较全面的研究和实验。初步清理出淮海戏的历史源流，编写出《淮海戏音韵》和《淮海戏舞台语言研究》，挖掘、继承了长期不唱的老腔，改革、创造了一些新腔，演出水平有很大提高。1957年，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，传统戏《催租》、《骂鸡》、《打干柴》，现代戏《拾稻头》，以其刚劲、朴实、泼辣、奔放、浓厚的乡土气息和地方色彩，获得一致好评。《骂鸡》为中央人民广播电台录音播放。谷广发、朱桂洲获一等奖，刘美珍、杨云发、陈玉梅获二等奖。1959年，参加江苏省第三届戏曲观摩演出大会，改编的传统戏《樊梨花》，被誉为“一枝清香的荷花”。1962年3月第二次赴上海交流演出，上海电视台现场直播了《樊梨花点兵》，上海唱片厂为《樊梨花》、《皮秀英四告》、《三拜堂》、《骂鸡》等戏灌制了唱片。剧团向上海越剧院传授了《催租》。上海《解放日报》、《文汇报》、《新民晚报》，发表了多篇文章，给予较高评价。1959年国庆节，团长谷广发，作为江苏省劳动模范观礼团成员，赴京庆祝建国十周年大典。1960年，剧团被评为全国社会主义建设先进集体，由陈玉梅代表出席大会。

1966年，“文化大革命”开始，剧团停演。1968年12月，剧团撤销，大部分演职员下放劳动。1971年3月，剧团恢复建制，从原下放人员中，调回谷广发、杨秀英、朱桂

洲、杨桂州、杨云发等二十八人，并招收初、高中学生三十三人，加以培养。章希召为团长，谷广发为副团长，指导员孙振伯。先后移植了《沙家浜》、《闸上风云》、《向阳商店》等戏。1973年，创作的现代戏《两亲家》，参加江苏省专业剧团戏曲会演，获得好评，演遍了淮阴地区广大农村。1975年，赴京参加移植“样板戏”调演和庆祝建 国二十六周年献礼演出，《闸上风云》选场，被中央电视台、中央人民广播电台现场直播和录制播放，受到专家和观众的好评。1978年，恢复传统戏演出，剧团重新加工了《三拜堂》、《樊梨花》、《皮秀英四告》、《催租》等传统保留剧目，受到广大观众赞扬。1980年，创作的现代戏《生死怨》、《十里香》，参加江苏省1980年戏曲现代戏观摩演出。《生死怨》获演出一等奖、剧本二等奖、表演一等奖；《十里香》获剧本二等奖及文化部现代小戏创作奖。1982年，《十里香》被中央电视台录像播放。

江苏省淮剧团　1956年12月7日在南京成立，驻盐城。前身是盐城专区实验淮剧团，1954年，曾以《南访》、《大过关》参加华东区戏曲观摩演出大会。张云良获三等奖。1955年8月，从中国人民解放军农业建设第四师政治部文工队抽调部分转业干部充实该团。在此基础上，于1956年建成全民体制的江苏省淮剧团，由盐城专区代管。正、副团长陈佐庭、司宏钟、张云良。曾编排演出《活人塘》、《范公堤》、《金水桥》、《蔡金莲告状》、《一家人》等。1959年，该团调至南京。1960年，易名为江苏省地方戏剧院淮剧团，正、副团长章希昭、赵彬、张云良。主要演员张云良、方素琴、华美琴、杨桂芳等。期间，创作整理演出《赞貂蝉》、《大庙会》、《舍妻审妻》等剧，获得好评。1962年8月，江苏省地方戏剧院宣布撤销，江苏省淮剧团又划归盐城专区领导，命名为江苏省淮剧一团，仍为全民所有制。1963年，中共盐城地委将该团改为集体所有制。

1959年，镇江市联谊淮剧团，划归盐城专区领导，命名为江苏省淮剧二团。正、副团长李少林、居乐。中共党支部书记卜礼模。主要演员蒯云霞、李少林、林云霆、王凤仙、徐长山、朱明高等。同年10月，赴新疆慰问演出《大过关》、《对舌》、《郭华买胭脂》、《告御状》、《御河桥》等。1964年，江苏省淮剧一团、二团同时参加江苏省戏曲会演，演出《民运队》、《田园新歌》，受到好评。

1969年，一、二两团合并，更名为盐城地区淮剧团。1973年，以《黄海前哨》参加江苏省专业剧团（扬州片）戏曲观摩演出大会。1975年，恢复江苏省淮剧团原名，并以刘少峰等主演的《红灯记》中《刑场斗争》一折，赴京参加文化部举办部分省、市、自治区文艺调演。1978年演出的《金色的教鞭》被江苏省电影制片厂拍成电影。1981年演出的《打碗记》参加文化部举办的全国戏曲现代戏汇报演出，获得好评。

建团后，重视剧本创作，建立编导制。先后有专职编剧曹耀南、栾正第、邓小秋等，导演吴寄生、何鹤、夏鹰等。音乐设计李步才、张铨、戴玉升、居乐等。舞台美术设计乐民等。并涌现了周凤英、梁国英等中青年演员。剧团一直坚持排演现代戏，先后编演了《一家人》、《红岩》、《烈火红心》、《王杰》、《红色的道路》、《田园新歌》及《金色的教鞭》、《双送鞋》、《拆墙》、《打碗记》、《乔迁之喜》、《接舅舅》、《炊烟袅袅》、《父母

心》、《离婚记》、《春从心上来》、《铁公鸡外传》等近百个大、中、小型现代戏，1981年11月，被中国戏曲现代戏研究会吸收为团体会员。

南京市京剧团　由南京市群力、习进、新宁和新宁实验四个民营公助京剧团合并，于1956年12月20日成立。初名南京市实验京剧团，一年后改用今名。团长赵荣琛，副团长李勍、许翰英、徐维廉、季鸿奎。主要演员有：赵荣琛、许翰英、金少臣、蒋慕萍、孙玉祥、王多寿、季鸿奎、徐维廉、赵鸣慧、李越春等。杨宝忠曾一度在团内操琴。由于行当整齐，阵容较强，在京剧界颇具影响。以《文姬归汉》、《鱼藻宫》、《封侯根》、《过巴州》、《花子骂相》、《断密涧》、《探庄》、《射灯》参加1957年4月江苏省第一届戏曲观摩演出大会。赵荣琛获演员一等奖，许翰英、金少臣、蒋慕萍、季鸿奎、徐维廉、赵鸣慧、李越春等分别获演员二、三等奖。

1957年8月。赵荣琛离团，许翰英继任团长，剧团排演《望江亭》、《绣襦记》、《杨家将》、《伍子胥》、《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》等戏。1958年创作排演了现代戏《除四害》、《冲破黎明前的黑暗》、《甩辫子的姑娘》，对京剧表演现代题材作了尝试。1959年3月停办，人员分别调江苏省京剧团、徐州市京剧团、南京市青年京剧团和南京市戏曲学校。

1970年南京市革命委员会决定重建南京市京剧团。重建的南京市京剧团的演员、演奏员，主要来自南京市戏曲学校、江苏省戏剧学校和中国戏曲学校的历届毕业生。先后创作排演了《红花荡》、《姑娘你爱谁》、《火烧东王府》、《沈万山》、《少帅受审》、《推车》、《血剑恩仇》等现代戏和新编历史戏。1976年后又排演了《逼上梁山》、《海瑞罢官》、《白蛇传》、《红娘》、《赵氏孤儿》、《四郎探母》、《伐子都》等一批优秀传统剧目，并相继与张世麟、杜近芳、马少良等合作演出。

南京市青年京剧团　1956年建立。前身是1948年苏州（私立）孤儿院为基础的光荣童子京剧团。1950年由苏州市民政局接管，更名为苏州市少年京剧团。1955年调归江苏省民政厅管辖，更名为江苏省少年京剧团。这阶段的服务对象主要是“荣军”，一度曾用名江苏省革命残废军人总校京剧团。1956年江苏省文化局将该团正式调拨给南京市文化局，自此正式更名为南京市青年京剧团。首任团长徐效长，后由余化龙继任。

自划归南京市后，艺术上逐渐走向正规。除了原来经常演出的一些传统剧目和一些大型剧目之外，更精选了一批折子戏重点加工，进行了一次“扎根补课，再严十分”的艺术整训。在老教师苗胜春、新艳秋和郭春阳、李松鹤的辛勤教导下，技艺日益长进。该团的演出富有青年人的特点，人员搭配齐整，朝气蓬勃，发挥了青年演员功底好的特长，武打、群戏尤受欢迎。《梁红玉》、《金山寺水斗》、《雁荡山》、《卧虎沟》、《柜中缘》、《放裴》等都是该团经常演出并为南京市招待外宾的重点剧目，在全省及上海等地均有较大影响。李光荣、武美玲、李兆来、韩丽芳、詹国治、李正芷、胡慧兰、董祖德等均为该团优秀骨干力量。1960年4月，南京市青年京剧团全部并入江苏省京剧院，编为该院三团。

扬州市人民扬剧团　其前身是1953年建立的苏北扬剧团，1956年改名扬州市人民扬剧团，1959年又改名为扬州市扬剧一团。1960年又恢复扬州市人民扬剧团团名。为集体所有制。潘喜云任团长。主要演员有石玉芳、潘玉兰、张玉莲、任树春（十岁红）、任桂香、周荣根、汪麟童、崔南笙、张美云等。为了培养新生力量，从1953至1960年，先后三批招收学员计五十多名。剧团发挥老艺人多的优势，以老带新，不但充实了本团的力量，还给省扬剧团、新建的扬州专区扬剧团、安徽省天长县扬剧团等输送了演员。此外，应江苏省扬剧团之邀，由石玉芳参加拍摄电影《百岁挂帅》。

该团早期演出的剧目多为幕表制，如《孟丽君》、《刁刘氏》、《欧阳德》等。1953年，逐步改幕表制为剧本制，在演出移植剧目《小女婿》之后，又上演了由汪复昌、茅以春等创作的大型现代戏《婆与媳》，曾连满二百多场。该剧对婚姻法的宣传推广起了积极作用。1954年整理《真假新郎》一剧参加华东区戏曲会演，作为展览剧目演出，石玉芳、任桂香、张玉莲、潘玉兰等获演员奖。1957年以整理创作的《断土地》、《珍珠塔》两剧参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，均获剧本奖、演出奖。1962年又挖掘了整理了《魏征斩龙》、《瞎子住店》、《武松杀嫂》等传统剧目参加扬剧流派会演。此外，剧团还编演了歌颂太平天国革命斗争的历史剧《李秀成与石达开》、《赖文光》、《智取六合》；编演了歌颂在扬州英勇就义的民族英雄史可法的历史剧《史可法》；根据报告文学改编上演歌颂社会主义新风尚的现代剧《一个震撼人心的午夜》等。

为了提高演员的艺术水平，剧团曾陆续邀请剧表演艺术家周信芳、马连良，音乐家马可，戏曲理论家郭亮等来团授课和排戏。还多次选派青年演员去江苏省戏剧学校进修。

剧团曾多次到上海演出，三次沿长江西上，演出于安徽芜湖、马鞍山、铜官山、安庆，江西九江，湖北黄石等地，两次抵达武汉演出。

1969年10月“文化大革命”期间，剧团撤销，部分人员转业，留三十二人与同时宣布撤销的扬州专区扬剧团留下来的三十四人，合并成立了扬州扬剧团（1972年改名为扬州地区扬剧团）。

宜兴县锡剧团　1956年建立。前身是新生锡剧团。1968年，该团与县越剧团、评弹团、曲艺团合并，改称宜兴县工农兵文工团。1974年恢复原建制。邓耀清任团长。主要业务骨干有周耀良、曹月芳、唐振华、汤建蓉等。剧团坚持在农村演出，坚持演现代戏和自编剧目。代表性剧目有《火里桃花》、《巧媳妇》、《红色战士》、《火烧百花台》、《太隔怒涛》、《陶都春色》、《向秀丽》、《霓虹灯下的哨兵》等。1982年由邓耀清创作的新编历史传奇剧《周处》参加了同年的省新剧目调演。中国戏剧家协会副主席阿甲观看演出后题词：“知错必改，疾恶如仇。”该剧成为剧团保留剧目。剧本发表在《江苏戏剧丛刊》1982年第四期上。中国唱片社灌制了唱片和录音带发行。

灌云县淮海剧团　1956年成立。前身是朱桂洲、杨云发等二十九名淮海戏艺人于1951年组成的灌云县大众剧团。建团后分两个演出队。排练《桂花亭》、《火烧红门》、

《三反》等剧，在本县及沭阳、涟水、海州等地演出。1959年划分出灌南县时，大部分老艺人分在灌南县，后又招生三十名，聘请陈碧云传艺。1963年，一、二队合并，排练《宝莲灯》、《摘星楼》、《双玉蝉》、《谢瑶环》等剧，赴安徽省淮南、蚌埠等地演出。留下人员组成灌云县淮海剧团三队，在县内演出。1964年重新分队，一队北上山东郯城、胶南、诸城等地演出，很受观众欢迎；二队南下扬州地区，上演《特别代号》、《自有后来人》、《豹子湾战斗》等现代戏，八个月演出二百多场，在扬州连续十场爆满。1966年剧团解散。1977年恢复建制后，演出《逼上梁山》、《十五贯》等传统剧目。1979年创作《夜战睦邻关》、《友谊关下》作为建国三十周年献礼剧目在淮阴市演出。1980年创作《卖猪记》，参加江苏省1980年戏曲现代戏观摩演出。1981年创作《青虹剑》、《野蔷薇》参加淮阴地区会演。剧团先后上演剧目二百零六个(现代戏八十九个)，其中创作剧目二十个。

淮安县淮剧团　前身是永义淮剧团。1954年到淮安演出，就地登记落户。1956年淮安县人民政府命名为现名。蒋福林任指导员，王铎任团长。1959年，淮安县淮剧艺训班学员并入该团，共一百零四人。1965年剧团整顿，保留六十人。1969年剧团撤销，1972年恢复现建制。建团以来，上演过古装戏五十九个，现代戏五十七个，其中有自创剧目十个。在省、市调演中，古装戏《胭脂》、《孟母教子》、《包公铡国舅》、《关天培》，现代戏《借犁铧》、《送行》、《听鱼》、《特殊的爱》等八个剧目获奖。演员王志豪、筱美秋、张树银等同时受到嘉奖。《白虎堂》、《牙痕记》、《合同记》、《桃花女》、《新旅战歌》、《关天培》等六个剧目由中华唱片厂灌制唱片十二张。

该团演出于苏北、苏南及安徽天长、滁县及上海南汇县、黄浦区等地。1980年进上海劳动剧场（天蟾舞台），演出古装戏《白虎堂》，连演十场，场场客满。

泰州市淮剧团　前身为1954年在无锡登记的无锡市合艺淮剧团。1956年调泰州，组成泰州市淮剧团。团长王少春工小生，为淮剧“四少”之一。经常上演剧目有《水漫泗州》、《香罗带》、《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《三审刁刘氏》、《三打吴家寨》等。1977年后，该团致力于新编剧目的排练，先后上演了《小燕南归》、《桑园会》、《她和他》、《雁南归》、《碧血红花》、《拆台》、《没处到任》等。其中《小燕南归》于1978年参加江苏省专业文艺团体创作剧目会演大会，《没处到任》参加江苏省1982年新剧目（第一轮）调演。1982年以前经江苏人民广播电台录音播放的剧目有《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》、《水漫泗州》、《郑小姣》、《小燕南归》、《桑园会》、《她和他》、《雁南归》、《没处到任》等。建团以来，先后涌现了陈德林、张红英、黄素萍等艺术上有成就的中青年演员。

镇江市京剧团　1957年1月成立。前身是1955年5月由史云庭为首在镇江市成立的镇江市群利京剧团。1957年，该团改名为镇江市京剧团后属市影剧公司领导。“江南名丑”曹四庚进团，加强了剧团实力，同时，剧团还选派一批青年演员进江苏省戏剧学校进修学习。此后，剧团相继排演了《打乾隆》以及《武则天》、《封神榜》、《火烧红莲

寺》、《白毛女》、《黑浪山》等传统戏和现代戏巡回演出。1960年，镇江市、溧阳县和扬中县的三个京剧团合并为镇江专区京剧一团和二团，后因二团演出质量不佳而被撤销。1962年，又恢复为镇江市京剧团。当时的主要演员有：曹四庚、陆正梅、王雨田、吕君麟、张正梁等。不久，又有镇江戏剧学校京剧班的师生并入，其中的高丽珠、周蓉梅、聂慧珍、范忠坤等，现已成为剧团的艺术骨干。此阶段剧团先后排演了《八一风暴》、《芦荡火种》、《六号门》、《焦裕禄》等现代戏，深受观众欢迎。创作剧目《考新娘》、《沅江战歌》、《雪里晴天》，参加了1965年江苏省京剧革命现代戏观摩演出大会。

1971年，该团与地区革命文艺学习班合并，一套班子、两块牌子，即镇江地区京剧团和镇江地区革命文艺学校。1975年，该校学生转为剧团演员，学校遂停办。1978年，恢复上演传统剧目后，剧团分队演出。1981年，剧团排演的《伐子都》、《梁红玉》、《玉堂春·会审》、《甘露寺·招亲》等剧，由江苏电视台录像播放。1982年，剧团曾先后与女花脸齐啸云、花脸王玉田等合作演出。

南京市滑稽剧团　1957年5月成立。前身为南京通俗话剧团。建团初曾称南京市实验滑稽剧团，不久去掉“实验”二字。顾春山、汤慧声任正、副团长，茹辛任政治指导员。为集体所有制性质。1959年春，市文化局改任罗飞为正团长，汤慧声、顾春山为副团长。主要演员为赵玲、尤因声、顾春山、汤慧声等。较有影响的剧目有《攻守同盟》、《害人一贯道》、《三毛学生意》、《上海小姐》、《苏州两公差》、《火锅为媒》、《财迷》、《大点秋香》、《无所谓》和滑稽京剧《戏迷传》等。1959年春，创作的《一代新人》被省、市文化局评为优秀剧目。剧团形成擅长刻画人物心理、追求趣味而不低级的艺术风格。1960年到1966年间，剧团走湖北，上湖南，下广东，转广西演出，演出地域达十二个省、四十六个市。1966年底，剧团停止演出，1969年7月剧团撤销，人员全部下放劳动，至今未予恢复。

灌南县淮海剧团　成立于1958年春，前身是灌云县淮海剧团第一演出队。孙良玉任指导员兼团长，陈兆金任业务团长，主要演员有霍桂珍、李怀荣、黄淑珍等。为充实剧团，从海亭乡业余剧团选调陆荣娥、李桂英等人，同年秋又在全县范围招收新学员二十余人，举办淮海戏培训班。建团首演剧目是现代戏《拾稻头》和古装戏《游龟山》，后经常上演剧目有《大书馆》、《皮秀英四告》、《樊梨花点兵》等。

1962年，为加强剧团阵容，提高演出质量，由江苏省淮海剧团、淮阴戏校先后调进谷兆祥、章醒、戴玉华等八人，同时，将部分优秀学员派送江苏省淮海剧团学习，废除了幕表戏，建立了正规排演制度。

1966年，“文化大革命”开始，剧团撤销，服装道具均被烧毁。人员下放回家。1973年，恢复原剧团建制，将演京剧的文工团更名为县淮海剧团，改演淮海戏，并于1976年招收一批有培养前途的年轻演员，如谢江霞、郑丽娟等。

该团在执行“为人民服务、为社会主义服务”的文艺方针中，坚持演现代戏为主，占剧目总数的百分之六十，如上演的《亮眼哥》、《海防前线》、《拆线》、《鹰飞亭》、《玉

洁》等，都受到广大观众的欢迎，其中《玉洁》为江苏省电视台录像选场播放。演出地区主要面对本县乡镇，自备“演出场所”（绳网、布围），自拉平板车搬运道具，人员步行，深入农村为广大农民演出，年演出近三百场。暑夏集训一次，提高思想认识，排练新剧目。

睢宁县梆子剧团　前身是徐州专区实验豫剧团第二演出队，1958年5月13日为支援睢宁县艺术事业从徐州调来睢宁。初名为睢宁县红光梆子剧团，团长石焕职，导演孙崇文，编剧先后有钱习潮、袁成兰、陆继文，主要演员有郭风云、诸婉君、程丹秋、王兰英、梁静文等。演出传统戏《茶瓶记》、《恩仇记》、《红娘》、《墙头马上》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》，创作演出现代戏《巨山红旗》、《烽山烈火》、《姑娘的秘密》、《红姑娘》、《流水口》、《耿坝风波》等，1960年，演员郭风云曾出席江苏省文教群英会。1959年和1964年创作剧目《姑娘的秘密》和《流水口》先后参加江苏省现代戏会演，受到好评。

该团以生旦戏为主，经常编演现代戏，先后在徐州、丰县、沛县、邳县、睢宁、新沂、宿迁、枣庄、德州、济宁、宿县、蚌埠、开封、洛阳、长治等地区巡回演出，拥有广大观众。

“文化大革命”期间，该团和睢宁县柳琴剧团合并为睢宁县文工团，1978年底恢复建制，定名为睢宁县梆子剧团，石焕职重新担任团长，恢复上演了传统戏《十五贯》、《白蛇传》、《孟姜女》、《小红袍》、《秦香莲》、《哑女告状》，创作演出新编历史故事剧《公主夺夫》等。1980年演员诸婉君参加江苏省农村文化先进代表大会，受到表彰。诸婉君主演的《哑女告状》于1982年被江苏电视台搬上屏幕。陆继文创作的《公主夺夫》在《江苏戏剧》发表后，成为该团保留剧目，全国有数十个剧团移植上演。

南通市越剧团　前身是南通市越剧一团、二团，1958年7月合并为南通市越剧团。先后任正、副团长的有筱白玉麟、杨谷中、沈月凤。艺术骨干有筱白玉麟、沈月凤、徐锦芳、章嘻嘻等。1968年5月被撤销，成员均下放到市区纺织企业当工人，1976年5月恢复建制至今。

该团重视创作剧目的排演，至1982年共创作演出大型剧目二十余部，多次参加江苏省戏曲会演或调演。1957年，以传统折子戏《倪凤扇茶》参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，获优秀演出奖、音乐奖。沈月凤、筱白玉麟分获一、二等表演奖。1958年创作的现代戏《老八路》先后赴上海、南京、武汉、北京、天津、杭州等地演出。该剧在北京演出时，周恩来、朱德、陈毅等党和国家领导人出席观看，《人民日报》、《北京日报》、《戏剧报》以及各个曾经前往演出过的城市的报刊都曾发表评论文章和报道，市文化主管部门负责人孙大翔及剧团团长筱白玉麟应邀登上天安门观礼台参加国庆观礼。改编的《人面桃花》先后演出二百余场，并于1958年参加北京国庆化妆游行。《柳林春潮》、《喜迎春》分别于1964和1978年参加省调演，均获得奖励，《柳林春潮》在上海演出时，上海电视台曾录像播放。1959年和1980年创作的历史剧《文成公主》、《则天外传》分别在浙江、上海及长江沿线的安徽、江西、湖北各城市上演，均获得好评。剧团曾两次受江

苏省人民政府委派，赴徐州矿区慰问演出，并多次受命到中国人民解放军海军东海舰队作慰问演出。

剧团十分重视人才培养，先后选送近二十名中青年演员进江苏省戏曲学校和上海越剧院学习、进修。1978年在浙江嵊县和本市招收男女学员三十多人。由剧团组织培训，并进行男女合演的实验。中年演员钱世娥、沈莉君、赵俊麟、汪君卿四人演唱的《则天外传》、《龙凤花烛》选段，由中国唱片社录制成唱片。

海门县山歌剧团　1958年8月5日建立。前身是海门县文化馆辅导的中兴业余剧团。1957年中兴业余剧团上北京演出了《淘米记》，翌年，成立了专业的海门县山歌剧团。建团时，仅二十九人，首任指导员兼团长是陆秀章。建团后移植上演了《刘三姐》、《半把剪刀》等较有影响的剧目。1962年，《剧本》月刊发表了剧团创作的山歌小戏《采桃》。演出时誉满海门，成了《淘米记》的姊妹篇。此后，剧团根据山歌剧的特点，改编了《海滨歼敌记》、《长工与小姐》、《杨立贝告状》等剧目，颇受观众欢迎，每到一地，可演出十余天。

1964年初，剧团参加了“江苏省各界人民春节慰问团”，赴上海、浙江舟山、宁波等地，为东海舰队指战员慰问演出。历时三十八天，演出四十四场。同年7月，剧团又创作排演了反映棉乡生活、具有山歌风味的大型现代戏《银花姑娘》，参加1964年江苏省现代戏观摩演出大会，受到专家及同行的好评，《新华日报》和江苏人民广播电台作了专题报道和评论。

“文化大革命”中主要编导人员下放劳动，艺术骨干相继流失，剧团仿演“样板戏”，失去地方剧种特色，演出也不正常。1976年，粉碎“四人帮”后，剧团立即根据同名话剧移植上演了现代戏《枫叶红了的时候》，在上海连满九十场，历时一百零六天，名噪一时。1979年和1980年，又相继进入上海市区，公演传统戏《半把剪刀》和剧团创作的现代戏《余丽娜之死》。不少省、市级剧团，纷纷前来观摩和索取剧本、曲谱、剧照等资料，移植上演。尔后剧团经常上演自己的创作剧目。其中新编历史剧《唐伯虎与沈九娘》，曾为十多个兄弟剧团移植上演，湖南电视台还拍摄成上、下两集的戏曲电视片，在各省市播放。

建团以来，剧团主要艺术骨干有：编导俞适、陆行白、吴群、陈伟功、郁惠庄，编曲盛永康、汤炳书，演员季秀芳、刘秀方、萧行芳、贺戌寅、刘森才、印笑岳、姚志浩、黄竹元、施雪芳、陈桂英、施士平，舞台美术李宝祥、王信发等。现有演职员五十八人。

如东县少年京剧团　1958年8月3日建立。1958年初夏，如东县京剧团三个演出队集中掘港学习，并演出《红娘》。饰演红娘演员之一的郑宝玉，年仅六岁，颇受观众赞誉，乃有成立少年演出队的倡议。此倡议深得县领导部门的支持，决定“以团建校”，正式命名成立“如东县戏剧学校”，对外称“少年京剧团”。由赵子林兼校长，顾宝庭兼副校长，杨谷华任队长。教师有查振亚、赵瑞亭等；场面工作人员有金鹏飞等。学员多为艺人子弟，近二十人。另经附近乡镇招收十余人。最大的十三岁，最小的六岁。用边教

边演方法，排练了《三岔口》、《龙凤呈祥》等多出折子戏和全本戏。

剧团成立后，先在本县各集镇巡回演出。1958年11月赴上海南市戏院演出，首场由郑宝玉、蒋燕玲、赵双喜三个六岁儿童主演《铁弓缘》等剧目，再获成功，各报竞相宣传。后至沪宁线一带演出，虽已到农历腊月二十五日各团"封箱"之时，仍然到处客满，有时一天演出三场。在江南，从冬天一直演到夏天，久演不衰。后因南通地区文教局多次催回，才返回江北。1959年8月和海安县儿童剧团一起，进地区文化艺术学校学习，剧团宣告结束。

海安县儿童京剧团　1958年夏建立。当时海安县京剧团演员纷纷提请领导帮助解决随团子女上学问题，县文化科遂调配文化教员，进行识字教育，同时，辅导一些演员的子女学排《甘露寺》、《拾玉镯》等折子戏，作演出之"开锣戏"，深受观众欢迎。文化科乃派蔡正清负责将其组建成剧团，郭春奎任团长兼教师，芮宝庭为武功教练，正式成立海安县红领巾京剧团，同时成立团校合一的海安县流动京剧学校。有演员二十人，艺名"海"字辈，男童取走兽名，女童取飞禽、贝石名，如程海鸾（青衣）、戴海豹（武生）等。演员年龄最小九岁，最大十三岁。排练整本戏《红娘》、《白蛇传》，折子戏《三岔口》、《泗州城》、《白水滩》等。是年11月赴南京作报喜演出，得到省领导及观众好评。剧团在《新华日报》刊登招生广告，苏、锡等地京剧演员子女争相报名应试，招得新生二十名。1959年1月更名海安县儿童京剧团，先后到上海、武汉公演。演员张海珠、李海燕分别拜李玉茹、张美娟为师。5月，各大军区在杭州湾举行三军演习，专电邀请剧团赴杭作慰问演出。后又被挽留公演三天。适逢中苏合拍的彩色宽银幕影片《风从东方来》剧组在西子湖畔拍摄外景，该团应邀参加拍摄活动。

1959年7月，该团为南通地区接管，并入南通地区儿童京剧学校。不少演员后来成为京剧团骨干。

南通专区京剧团　组建于1958年秋。原名南通专区京剧院，由南通市更俗京剧团和南通专区各县京剧团联合组成。下属四个团。1960年院下属四团合并为两个团。1962年撤销院建制，更名为南通专区京剧一团、二团，系集体所有制。1968年，两团合并为南通专区京剧团。剧团首届负责人有王殿昌、陆英、任国桢等。建团以来，拥有较强的艺术力量，包括青衣花旦陈桂兰、谢兰玉，铜锤花面张洪奎，文武老生小赵君甫，刀马旦杜湘云，架子花面周正礼，武生蒋志鹏，导演周汉寅等，还有曾经分别与梅兰芳、盖叫天搭档的李宝魁、顾宝庭等。至今该团尚有近一百二十人，行当齐全，以群戏见长。《宏碧缘》、《狸猫换太子》、《七侠五义》等南派京剧连台本戏和其他主要剧目形成了自己的艺术特色。曾经赴武汉、九江、长沙等大中城市演出，多次进入上海。1980年在杭州演出，连满两个月。

该团历年来创作不少现代戏，《火烧竹篱笆》、《枫林渡》、《送嫁妆》、《秧水》、《春风杨柳》、《醉翁计》、《团圆》、《篱边人家》等，曾分别参加江苏省历届会演、调演，获得较好成绩和奖励。《枫林渡》在参加省调演后，于1965年又与省京剧团联合排演，参加

了华东区京剧现代戏观摩演出大会，被定为向全国推广剧目。

剧团注意对青年演员的培养，分别于1958、1970、1975年举办了三期文艺学校，每期学习五年或七年，培养出一批优秀演员。

常熟县锡剧团　成立于1958年。由原常熟合众锡剧团、友爱锡剧团合并而成。主要演员有王义生、黄翠芳、梅桂珍、徐玉英、黄杏云、吴小楼、陈凤燕、顾秀英等。经常上演的剧目有《秦香莲》、《赵五娘》、《孔雀东南飞》、《白蛇传》、《恩仇记》等。演出地区，主要是苏南一带城镇，也曾越江至扬州、靖江等地。“文化大革命”时剧团被撤销。1978年恢复建制，先后创作演出现代戏《红色小战士》、《柳如是》、《长青藤》等。《长青藤》获江苏省新剧目观摩演出繁荣创作奖。保留剧目有《珍珠塔》、《龙凤合同》等。

剧团注意培养人才，八十年代先后培养出杨丽娜、薛月宝、王小平等。王小平已成为剧团骨干演员。

连云港市京剧团　1958年12月，由原新海连市人民京剧团和海州京剧团合并而成，为民办公助性质。共有演职员七十九人，张梅生任团长。1959年2月，梅派弟子王素琴、杨派老生王素芸等参加剧团。1959年5月，改为地方国营。1961年10月更名为连云港市京剧团，1965年夏改为集体所有制，沿袭迄今。1960年，中国戏曲学校毕业生王素芳（花旦）、金世齐（老生）分配至该团，不久在省戏校进修的刘桂芳（青衣）等学习期满回团，又从各学校招收学员二十一名，从此壮大了演员阵容。先后排演了《鲤鱼仙子》、《杨门女将》、《虹桥赠珠》、《猎虎记》、《三打祝家庄》等，整理、改编了《张羽煮海》、《太白醉写》等新戏，逐步形成了有特色的保留剧目。1965年2月，该团排练创作剧目《海霞》，参加江苏省京剧革命现代戏观摩演出大会，受到大会好评。

“文化大革命”中，演出一度停止。1978年起，剧团先后从河南、天津、新疆等地引进十多名演职员，排练了《逼上梁山》、《万水千山》、《春草闯堂》等戏，使剧团逐渐恢复了生机。1979年1月，排练创作剧目《月亮花》赴南京参加江苏省京剧创作剧目会演大会，1982年11月，又创作排练现代戏《翠竹青山》，参加江苏省1982年新剧目（第二轮）调演，《新华日报》曾发表评论文章，赞扬此剧演出成功。

江苏省柳琴剧团　前身是徐州市柳琴一团和二团。1954年9月两团部分主要演员组成徐州市柳琴戏代表队，参加华东区戏曲观摩演出大会，演出《喝面叶》、《拦马》和《芈建游宫》。《喝面叶》获剧本二等奖、演出奖，厉仁清获演员一等奖，姚秀云、王素琴获演员二等奖。上海人民唱片厂为姚秀云、李久红灌制了唱片。1956年7月两团合并为徐州市柳琴实验剧团。1957年4月，排演《状元打更》，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，获剧本奖；相瑞先获演员一等奖，赵崇喜获演员二等奖。江苏人民广播电台录音播放。

1958年7月，经江苏省文化局批准为江苏省柳琴剧团。徐州市戏曲青年训练班柳琴班二十八名学员结业，全部转入该团。原为全民所有制，1963年改为集体所有制。先后担任团长和中共党支部书记的有司平、段世显等，副团长有相瑞先、马良书、陈再仁等。

该团始终坚持一大（大团）和一小（小队）的演出体制。大团侧重于城镇演出，小队则以偏僻农村演出为主，长期活跃在徐州各县和苏鲁豫皖接壤地区。1960和1963年该团赴青岛、济南、开封、洛阳、西安、宝鸡等十三个城市巡回公演，均获成功。

剧团创作、改编、移植上演的剧目二百多出。其中现代戏一百零九出。在创作、改编的近五十个剧目中，《灵堂花烛》、《婆媳争砖》、《书馆会》、《桃园新篇》被评为优秀剧目，成为剧团的保留剧目。《婆媳争砖》被上海唱片社录制成唱片发行。

“文化大革命”开始后，演出停止，资料被焚。中共十一届三中全会之后，剧团恢复活动。《喝面叶》、《灵堂花烛》、《状元打更》等保留剧目相继复演；《白蛇传》、《红罗衫》、《汉宫怨》、《江姐》、《红灯照》和根据话剧改编的《她与他》等一大批古装和现代剧目先后移植上演。该团创作演出的现代戏《小燕和大燕》，参加1978年江苏省专业文艺团体创作剧目会演大会，被誉为“一出既叫好，又叫座的好戏”，公演达二百五十余场。全国有七十多个剧团移植演出。1979年1月，被文化部选调北京，参加庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出（第二轮）。创作、演出均获二等奖。《人民日报》、《光明日报》和《中国妇女》等报刊发表评论多篇，赞扬此剧是一出“反映现实生活的好戏”。中央人民广播电台和中央电视台实况录音、录像。同年3月，此剧随中央慰问团赴广西前线，慰问中国人民解放军。1980年，江苏电影制片厂将此剧拍摄成彩色戏曲片。现代戏《宝山相亲》参加江苏省1982年新剧目（第二轮）调演，并赴镇江、扬州演出。同年，山东电视台还将此剧和《她与他》（又名《再婚记》）一并录像。该团主要业务人员有：编剧李大任、管昭林，导演杨德勋，音乐设计解铮、马良书、孙柏桦，舞台设计金澄、戴秀亭、演员厉仁清、相瑞先、王素琴、赵玉金、王平均、姚秀云、季艳秋、张晓霞等，形成了老、中、青多层次结构。

清江市淮剧团　前身是1955年春在原清江市文化局登记的清江市京江淮剧团。1956年9月清江市文化局举办了第一期淮剧艺训班，为该团培训了首批学员。同年有周小贵、筱艳琴、严俊英等被选送到江苏省戏剧训练班进修半年，成为该团第一批骨干。1958年底淮阴县、清江市合并，淮阴县淮剧团并入，改称为淮阴市淮剧团。周茂贵任团长，李荣波任指导员。建团后，排演了《断桥》、《穆桂英下洪州》、《火烧翠凤楼》、《哭灵盘嫂》等剧目。1963年创作排演了反映抗日英雄事迹的大型现代淮剧《刘老庄战斗》，受到广州部队刘老庄英雄四连（原战斗在淮海平原的英雄四连）的赞扬，并赠送了渡江纪念章和五好战士奖章各一枚。1964年清江市与淮阴县分开，又改名为清江市淮剧团。“文化大革命”期间，剧团停演。1977年，该团恢复演出，移植排演了《八一风暴》等现代戏剧目。接着又恢复排演了大量的淮剧传统剧目。1982年创作演出了新编历史剧《斩韩信》，获淮阴地区剧本、演出一等奖。剧本在《江苏戏剧》上发表并参加了全国历史剧研讨会，被评为中华人民共和国建国后最佳历史剧之一。1969年夏，江苏省文化局为了发展和振兴淮剧事业，汇集了东、西、南三路流派风格的淮剧艺人，互相交流，取长补短，考定了代表性的唱腔、表演艺术等，使该团在继承和发扬西路淮剧特色方面日益鲜明。周

茂贵的富有清淮特点的高亢、委婉的老淮调，一直深为观众喜爱，有多首被收入《江苏民间音乐曲集》。

仪征县扬剧团　前身是流动于南京的部分艺人组成的友爱扬剧团。1954年来仪征演出，1955年民间职业剧团登记后改名为仪征县友爱扬剧团。1958年经县委批准定名为仪征县扬剧团。戴怀仁任指导员，主要演员武麟童任业务副团长。五十年代演出的剧目有《秦香莲》、《十五贯》、《斩经堂》、《刘伯温》等，多为袍带戏；五十年代后期至六十年代初，剧团青年演员发挥作用，演出剧目则偏重于神话剧和武戏，如《虹桥赠珠》、《牛郎织女》、《碧血扬州》、《忠王李秀成》、《奇袭白虎团》等。该团1959年在上海演出《七侠五义》、《封神榜》等戏，连满九个月。1963年春自南京沿江而上，经安徽芜湖、铜官山、宣城、安庆和江西的九江，一直演到湖北省的黄石、武穴和武汉。在武汉演出时，很受观众欢迎，《武汉日报》曾多次报道。

剧团极为重视现代戏的创作、演出。除移植上演兄弟剧种的《红色的种子》、《杨立贝》、《红岩》和本剧种的《夺印》外，还创作、改编了《人在福中不知福》、《雷锋》、《一棵大树》等。为了配合党的中心工作，还经常走上街头，演出活报剧、清唱、小歌舞等。此外，为了丰富上演剧目，剧团组织力量，创作和整理了《风波亭》、《分裙记》、《合同记》、《乾隆与九公主》等。

多年来，剧团经常深入部队、工厂、学校、农村演出。到偏僻的山村演出时，交通不便，演职员都自己动手用板车搬运道具，肩背行李包裹，曾多次受到省文化厅和地、市、县文化主管部门的嘉奖。

剧团在“文化大革命”中曾一度改为京剧，不久又恢复为扬剧团。

苏州市越剧团　前身是苏州市越剧一团、二团。1959年1月，一、二团合并，组成苏州市越剧团。全团演职员七十余人。主要演员有任克君、金丽萍、筱金采、程笑非、孟文华等。团长任克君，副团长金丽萍、俞申浩。先后排演的剧目，传统戏有《孟丽君》、《何文秀》、《张羽煮海》、《二度梅》、《春草闯堂》等；历史剧目有《金山战鼓》、《武则天》、《秦楼月》；现代剧有《向秀丽》、《舞台姐妹》、《嘉陵怒涛》、《夺印》、《八女颂》、《春到草原》、《苏绣之歌》、《江姐》、《洪湖赤卫队》、《尹林芝》以及短剧《胡伯伯的孩子》、《槟榔树下的战斗》、《阮八姐》等。《墙头马上》（片断）获1960年江苏省戏曲会演优秀演出奖。1965年2月，首次男女演员合演现代戏《琼花》，受到好评。1966年“文化大革命”开始，停止演出。1970年2月停办。剧团成员下放农村、工厂（部分演员参加苏州市红色文工团），至1979年全部调回，于12月18日恢复苏州市越剧团建制。1981年11月30日撤销。

江苏省青年扬剧团　建于1959年1月30日，由江苏省扬剧团、南京市扬剧团的部分青年演员组成。为全民所有制。属南京市文化局领导。团长陶影，指导员周惠生。剧团的业务组由新文艺工作者和老艺人组成，负责编剧、导演、音乐设计、美术设计、武功教练等，乐队以南京市扬剧团的乐队为基础，吸收少数其他人员。

建团初期，南京市文化局决定暂时不对外公演，制定“扎根补课、再严十分”的艺术培训方针。学习扬州清曲及扬剧曲调和昆曲折子戏，为演员的唱念和表演身段打下扎实的基础。先后排练了《鸿雁传书》、《上金山》、《放许仙》、《断桥》、《安安送米》、《挡马》、《盗草》、《百花赠剑》等。1959 年底，剧团随江苏省慰问支边青年代表 团赴新疆作慰问演出。1960 年 4 月，剧团创作《义民册》、《借船》参加江苏省首届青年戏曲演员观摩演出，均受到好评。《义民册》由江苏人民广播电台录音，在《剧本》、《江苏戏曲》发表。

1961 年剧团开始对外公演。1963 年 8 月，在上海人民大舞台及大众剧场先后演出大型现代戏《东风解冻》、传统剧《三女审子》，观众反映颇好，认为演出风格清新；音乐唱腔的改革既保持扬剧风格，又比传统唱法优美悦耳；舞台作风严肃，演员水平齐整。1964 年起，全部上演现代戏。1966 年春，剧团在南京人民大会堂演出现代戏《前沿人家》，上海唱片厂灌制了唱片。“文化大革命”初期，剧团仍创作演出了大型现代戏《欧阳海之歌》和《槐树庄》。

剧团共移植、改编、创作大型现代和传统剧目二十余个，中、小型剧目十多个。培养出一批比较优秀的演员。积累了一批有一定水平、受观众欢迎的剧目，初步形成了自己的演出风格。

1969 年底，南京市革命委员会宣布该团撤销，个别演员调江苏省扬剧团和一些县扬剧团，其余人员转业或下放农村。

扬州专区京剧团　1959 年初，上海京剧院陈正薇等一批演员下放扬州。5 月，扬州地委以这批演员为基础，从专区所属各市、县京剧团抽调一批演职员组建成扬州专区京剧团。扬州专署文化局副局长吴宪兼任团长。不久又从省内外陆续聘请了梁慧超、罗慧兰、尚明珠等进团。武生梁慧超闻名南北，兼工长靠短打，其擅演的《金钱豹》、《挑滑车》、《陆文龙》、《乾坤圈》、《十一郎》、《长坂坡》、《杀四门》、全部《马超》，人称“梁八出’；陈正薇、尚明珠、罗慧兰各自擅演剧目《凤还巢》、《廉锦枫》、《玉堂春》、《锁麟囊》、《红娘》、《天女散花》、《别姬》等，以及他们联合演出的《大闹平山堂》（根据《宏碧缘》改编），在省内外公演，声誉大振。

1960 年秋，该团一度易名扬州专区京剧二团，梁慧超、尚明珠等离团，遂从其分团中抽调刘继良、陈蓉芳、陈小燕等充实该团。此后一个时期，剧团致力于新剧目的学习、创作和演出。如《杨门女将》、《穆桂英挂帅》、《满江红》、《欧阳公主》、《黑旋风李逵》、《三打白骨精》、《武则天》、《秋瑾传 》、《柯山红日》、《社长的女儿》、《芦荡火种》等。1965 年该团创作现代戏《伏虎》，参加江苏省京剧革命现代戏观摩演出大会。同年又与江苏省京剧院共建剧组参加华东区京剧现代戏观摩演出大会，均获好评。“文化大革命”期间，一度停演，也排演过“样板戏”。1976 年后，传统剧目恢复演出，但演员阵容已弱。

盱眙县黄梅戏剧团　1959 年 2 月，在盱眙县歌舞团基础上成立，首任团长王道扬。属地方国营性质，1962 年 7 月转为集体所有制至今。主要业务骨干有王平、刘继华等。建团初期，全团曾赴安庆黄梅戏剧团学习三个月，排演了《天仙配》等多出优秀传统剧目，

赴安徽省一些市、县演出，获得好评。1969年2月，该团撤销，绝大部分演职员下放农村。1972年恢复建制后，首先招收了一批知识青年，下放人员也相继回团，于当年创作演出了现代小戏《野马追》，参加江苏省专业剧团调演，获得好评。1977年本剧团创作演出的现代小戏《送鹅》，参加江苏省专业文艺团体创作节目第二轮（戏剧）会演大会，获剧本及表演奖。1978年5月，该剧又赴北京汇报演出，中央电视台录像播放。

该团重视对青年演员的培养，多次聘请江苏省戏剧学校编导科教师来团导戏和讲课。创作和移植了《女驸马》、《莫愁女》、《嫦娥奔月》、《唐宫奇冤》、《西施》等剧，成为剧团常演的保留剧目。在淮阴、扬州、盐城地区及南京市演出受到观众好评。

苏州市京剧团　1959年4月建立。同年底与昆山、常熟、吴江京剧团合并，定为苏州专区京剧二团。1960年又复称“苏州市京剧团”。主要演员先后有张剑鸣（小盖叫天）、胡芝风、俞少荃、唐炜秋、徐宝祥、冯友年、张善鸿、张丽珠、蒋文美等。“文化大革命”中剧团领导与部分演员被下放、转业。留下的部分演员与从其他剧种调来的演员，组成文艺革命委员会京剧连。1978年恢复原来建制，下放、转业人员调回。1979年1月，排演《血冤记》，参加江苏省京剧现代戏会演获优秀演出奖。4月，由张剑鸣主演《十字坡》、《一箭仇》、《恶虎村》等盖派名剧，参加剧协上海分会主办的盖派艺术展览演出。7月，胡芝风主演的《李慧娘》先后至上海、北京、天津、武汉、大连、青岛等二十多个大中城市演出，至1982年底，该剧已演出六百六十场，观众七十九万人次。1981年春，上海电影制片厂将该剧拍摄成电影。8月，应香港联谊公司邀请，赴香港演出。1982年10月，赴意大利演出。

徐州市京剧团　前身是1953年9月成立的徐州市人民京剧团。1959年6月改建为徐州市京剧团，定为地方国营。1963年改为集体所有制，建立中共党支部，由曲永庆担任支部副书记兼副团长。同年秋，由南京调来许翰英任团长，并先后从各地聘来一些演员，又接收徐州市戏校三十二名学员。这一阶段主要演员有：许翰英、佟韶音、李慧春、任岫云、吴慧秋、郑永春、单玉梁等，主要演员许翰英，荀慧生弟子，代表作“两红一青”（即《红娘》、《红楼二尤》、《丹青引》）；女老生佟韶音融各派之长，自成一格，戏路宽广，代表剧目有《群英会》、《斩韩信》等。

该团巡回演出路线较长，从六十年代初期起，在江苏、安徽、山东、辽宁、河南、河北、天津等省市演出，颇有影响。1964年前后，该团排演了《洪湖赤卫队》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》；还演出了自己创作的《为了六十一个阶级兄弟》、《甲午海战》、《妙手回春》、《十人桥》等现代戏，同时也演出了连台戏《西游记》，曾连满两个月。

1966年“文化大革命”开始后，许翰英被迫害致死，许多演员和业务骨干遭到批判，剧团两度被迫停演。1970年恢复演出活动，主要演出“样板戏”。1977年，传统戏开禁，该团很快上演了《逼上梁山》、《小刀会》、《秦香莲》等，移植改编了《清宫外史》、《宝莲灯》，创作演出了现代戏《闹鸡筐》，并由江苏电视台录像播放。剧团还创作演出了历史剧《长平遗恨》。两次到山东演出，中国剧协山东分会等单位组织了座谈，《大众日

报》发表评论文章，给予较高评价，徐州电视台将其和《清宫外史》一起录像播放。

江苏省梆子剧团 1958年徐州专区实验豫剧团改为江苏省豫剧团。1959年徐州市豫剧团与其合并，翌年4月，由江苏省文化局正式宣布定名为江苏省梆子剧团，由江苏省人民政府批准为全民所有制。主要演员有贾先德、徐艳琴、赵金声、郑文明、吴小楼。教师李庆彬。

1957年尚未建成江苏省梆子剧团时，两团曾分别携带豫剧《胭脂》、《战洛阳》，参加了江苏省第一届戏曲观摩演出大会，《战洛阳》获优秀剧本奖，《胭脂》获剧本奖。徐艳琴、郑文明、赵金声获演员一等奖，蒋云霞、耿素华获演员二等奖，王继承获乐师奖，王广发获老艺人奖。1958年江苏省文化局举办江苏省第二届戏曲观摩演出大会，以两团为基础，抽调县剧团个别演员组成徐州专区代表团，演出《战洪州》，剧本被收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》；其主要唱段被中央人民广播电台、中国唱片社录音和灌制成唱片。这些成绩，为后来建成省团奠定了基础。

成立省团后，姜明甫为中共党支部书记，谢宝树任团长、徐艳琴、谢鸣、李庆彬任副团长。全团演职员一百余人，阵容强大，人才众多，行当齐全，能文能武，最擅演生脚中的袍带戏和刀马旦戏，讲求演出规范和艺术质量，重视发挥中青年演员作用，享有较高声誉。

六十年代初，整理改编的《白莲花》、《大战十一国》、《困雪山》、《香囊记》、《佘太君发兵》等，均调省排练加工，艺术水平又有所提高。该团还经常去农村、厂矿演出，曾获省政府通报表彰，并经常在山东、河北、河南、安徽和本省大江南北广大地区内巡回演出。

1964年，该团创作了现代戏《红梅》，参加当年江苏省戏曲现代戏观摩演出大会，受到好评，还移植演出了《黛诺》、《桥隆飚》、《芦荡火种》、《红灯记》等。

“文化大革命”中大量剧本和各种文献史料均遭到毁坏，人员下放“五·七”干校劳动。1971年，剧团调离干校，编演配合政治任务的小节目，后又加工排练《红灯记》、《智取威虎山》等剧，《红灯记》被调进南京公演，江苏省文化局组织兄弟剧团观摩学习，江苏人民广播电台将其录音广播。1977年该团创作现代戏《银杏坡》，参加了江苏省专业文艺团体创作节目第二轮（戏剧）会演大会，赵金声、徐启方、史为义、高彩萍、李续民获演员奖。是年底，应大庆油田邀请，前往演出四十余场。1978年冬，传统戏开禁，该团上演了《十五贯》，连满百余场。王广发、徐艳琴等老艺人重登舞台，观众为之欢欣，争相购票，盛况空前。

淮北盐场淮海剧团 1959年10月，淮北盐场党委决定，将淮北盐场业余宣传队改为专业化的淮北盐场淮海剧团，团长江希立。建团前，主要演员曾分别去江苏省淮海剧团、沭阳县淮海剧团和扬州艺校培训。剧团成立后，又从灌云县淮海剧团和江苏省淮海剧团商调几位业务骨干，充实演员阵容，演职人员四十余人。演员李凤花（青衣）、伏玉花（彩旦）和顾长花（老旦）被盐场观众亲切称为“盐场三枝花”。青年演员刘桂英在扬

州艺校受训时，曾演出现代戏《姑嫂观画》，1958 年参加江苏省第二届戏曲观摩演出大会，江苏人民广播电台为该剧录音，上海唱片厂将这个戏的唱段灌制了唱片。该团常年在各盐场下属跨两市五县的工区巡回演出。盐场交通不便，大部分演出靠步行，比较艰苦。每年下工区演出二百五十场，共演出各类剧目四十余个，传统戏有《三拜堂》、《皮秀英四告》、《樊梨花点兵》、《催租》等；创作的现代戏有《银滩血泪》、《两个组长》、《盐的故事》等。其中《银滩血泪》连演二百场。

主要艺术人员还有徐同珍（旦）、赵士芳（旦）、郁正余（生）、翟恩兰（生）、颜成萃（生）、刘维祥（三花）等。1964 年，淮北盐场根据江苏省有关文件精神，将剧团解散并安排演职员工作。

苏州地区锡剧团　1959 年由吴县锡剧团与江阴锡剧一团合并组成苏州专区锡剧团。1972 年又与吴县、常熟锡剧团合并，称“苏州地区锡剧团”。先后由张茂生、王途光、王祥生任团长，张雅乐、杨令童、孙荣莺、王云任副团长。主要演职员有张雅乐、杨令童、薛静珍、卞炎芳、过澄、薛文德、王瑞琴、王云、陈述乐等。该团演出保留了“苏白”和［文书调］等苏锡文戏的传统特色。《农家宝》、《大年夜》于 1965 年江苏省现代戏会演中被评为优秀剧目。《农家宝》于 1964 年由上海海燕电影制片厂摄制成戏曲片。1980 年新编历史剧《司马迁》获省优秀演出奖。

江都县扬剧团　1958 年 9 月，中共江都县委批准成立江都县扬剧一团和江都县扬剧二团。1960 年 6 月，两团合并为江都县扬剧团。1962 年 7 月，又分为江都县扬剧一团和二团，1965 年 11 月，两团再度合并为江都县扬剧团。剧团经常上演的剧目有《秦香莲》、《梁山伯与祝英台》、《孟姜女》、《白蛇传》、《红楼梦》、《孔雀东南飞》、《双玉蝉》、《年青的一代》等。剧团重视剧目的创作，先后编演了小型现代戏《再接鞭》、《拾萝卜》、《平凡的岗位》、《扎茶具》、《请客》、《喜娟》、《修篇记》；大型现代戏《郭村保卫战》，整理古装戏《仙霞岭》、《香罗带》等。其中，《平凡的岗位》、《拖拉机向哪儿开》、《宣战》、《扎茶具》等曾先后参加省调演，1982 年，《香罗带》、《喜娟》由江苏电视台录像并播出。

剧团主要业务人员有：刘如松、苏春芳、凌桂泉、王会君、周慧等。刘如松在 1957 年江苏省第一届戏曲观摩演出大会获表演三等奖。剧团还注重对青年演职员的培训。曾先后四批选派编剧、导演、作曲及青年演员到江苏省戏剧学校和南京艺术学院进修。1980 年自办学员班，聘请专家教学、排戏，培训了三十多名青年演职员，更新了演出阵容。

丹阳县丹剧团　1959 年 1 月 10 日，在丹阳县“啷当”训练班基础上成立了云阳剧团。9 月改名为实验丹剧团。12 月该团被调南京演出《砻糠记》。《舟会》一场的剧本和剧照在《江苏戏曲》刊登，丹剧作为新剧种因该剧目的成功演出而得到社会承认，遂于次年 2 月正式建立丹阳县丹剧团，属县文教局领导，指导员夏志升，团长束昆山，副团长赵玉美、沈忠海。全团四十一人。1963 年设艺术委员会。1969 年 1 月，该团被撤销，并入丹阳县工农兵文工团。1977 年 7 月文工团分出丹剧演出队。1982 年 5 月恢复原建制。

由于丹剧是新剧种，演职员多为本县知识青年和教师。1960 年 3 月该团成立刚一月，

即经江苏省文化局批准，全团演员三十四人赴南京江苏戏曲学院进修，为此，学院增设了丹剧班。1961年11月至12月，《砻糠记》经加工后再度进南京公演，盛况空前。《人民日报》、《光明日报》等全国十七家报纸及江苏人民广播电台均给予报道和评介。

该团业务骨干有：赵玉美、华雪凤、卞兰萍、沈宗海、孙以发、吴志坚，作曲李彬、陈元杰，编导汤滔，舞台美术谭泽清等。对丹剧的建设起到一定作用，该团创作、移植并演出的剧目迄今已积累八十多出，除《砻糠记》外，《长工记》、《三夫人》也较有影响。

江苏省京剧院 是以江苏省京剧团为基础，并进了南京市京剧团、南京市青年京剧团及扬州专区京剧团部分人员，于1960年5月在南京成立，院址在香铺营二十九号。首任院长郭铁松，副院长王劲。下设办公室、演出部、训练部、研究部、人事科及三个演出团。不久组织机构及人员作了调整，郭铁松、王劲离任，训练部并入江苏戏曲学院，演出部撤销，研究部改为创作研究室 。1981年院址迁至小火瓦巷二十号，相继任命副院长金毅、张桂轩、王琴生，办公室主任王兆荣，创作研究室主任江蛰君，一团团长陈坤，副团长徐效长，二团团长钟兆锦，副团长张佩生、薛浩伟，三团团长汤立一，副团长王兰清。一团演员有王琴生、金少臣、蒋慕萍、王正堃、张世兰、沈小梅、冀韵兰、魏成武等；二团演员有周云亮、周云霞、赵云鹤、杨小卿、朱鸿发等；三团对外称江苏省青年京剧团，以原南京市青年京剧团及选送去中国戏曲学校进修的毕业生二十六人为主组成，配有较强的师资，如新艳秋、梁慧超、刘琴心、醉丽君、郭春阳、钟铭元等。“文化大革命”中，剧院改名江苏省京剧团，以“剧组”名义组织演出。1969年8月成立江苏省京剧团革命委员会，主任陈惠忠，副主任陈俊康、姜云昌，后又增补副主任龚善明。1981年9月，经省人民政府批准与江苏省戏剧学校实验京剧团合并，恢复江苏省京剧院建制。院长赵源，副院长王德寿、谭慕平、王琴生，艺术顾问王正堃、张世兰，创作研究室主任冯玉铮，副主任毛宗良；一团团长杨小卿，副团长王秀荣、董云鹏；二团团长董金凤。副团长张立才；三团团长周云亮，副团长卞友才、方锦森。一团演员沈小梅、杨小卿、李正芷、魏承武、傅关松、阎少珊；二团演员黄孝慈、黄晓萍、董金凤、赵道英、詹国治、韩俊鸣等；三团演员周云亮、赵云鹤、周云霞、朱鸿发、钟荣、李植玉、江燕、龚素萍等。全院约三百五十余人。

建院初期以整理和演出传统剧目为主，也排演了新编历史剧《吴越春秋》、现代剧《铁道游击队》等。1964年后，着重排演新编现代剧如《耕耘初记》、《再接鞭》、《革命家谱》（以上剧目参加1964年全国京剧现代戏观摩演出大会演出）、《江姐》、《就是他》、《伏虎》、《英姑》、《枫林渡》（以上剧目参加1965年华东区京剧现代戏观摩演出大会演出）等。“文化大革命”中主要排演了《智取威虎山》等七个“样板戏”。1978年起，逐步恢复演出传统剧目约一百出。并创作排演了现代剧《琵琶泪》、《姐妹花》（以上两剧目参加1979年江苏省京剧创作剧目会演大会）、历史剧《宝烛记》（该剧参加江苏省直属院、团1982年新剧目汇报演出，石玉昆获导演奖、赵润获音乐设计奖，沈小梅、赵云鹤、杨小卿获表演奖，群众演员获群众演员奖；同年该剧又获江苏省首届“百花奖”的演出

奖）。

剧院三个团常年坚持在省内外演出，并深入工矿、农村、部队及边远地区，同时多次为国家领导人及外国元首演出。

南通市实验通剧团 成立于1960年5月。前身是南通市郊区僮子戏业余剧团。主要演员有王金生、陈映田、陈瑞生、李步高、李金玉等。1958年10月，经整顿后组成南通市僮子戏剧团，属南通市文化局领导。从此，加强了剧团的业务的建设。一批热爱僮子戏的青年刘海铭、陆桂英、施兰芳、陆瑞芝、刘仪、冯剑华等相继进团。同时，派李少麟、陈德如、圣传进团，进行僮子戏唱腔的改革，并试用弦乐器伴奏。聘请了京剧演员周凤霞、张玉昆为剧团的基本功教师。经一个多月的培训和排练，于同年11月首次演出了男女合演的现代戏《枯井沉冤》和传统戏《李兆庭写退婚》等剧目，连演连满。同年，小喜剧《上河工》参加1959年江苏省第二届戏曲观摩演出大会。

1960年5月，改名为南通市实验通剧团，始有通剧之称。黄炳文任指导员，季歇生任团长、王金生改任副团长，易纪任编导。市内调进大批新文艺工作者建立了编导、音乐、演员、服装道具、舞台美术等业务组，剧团趋向正规。1960年7月，在南通地区戏曲观摩演出大会上演出了《绿野红花》(易纪编剧)，获演出奖。1961年5月，大型现代戏《好书记》连演数十场，并于7月奉调南京，为中共江苏省委扩大会议演出，获好评；江苏省人民广播电台录音播放。在南京演出时，《新华日报》发表了评 介文章。1962年至1963年7月的一年多时间里，剧团深入南通地区的三十三个公社，演出了数百场，观众达十八万三千人次。

1964年9月，剧团被撤销。

盐城专区京剧团 1960年7月，由孙德麟为首的文工京剧团（登记后名为盐城京剧团）、嵇鸿培为首的同艺京剧团（登记后名为射阳县京剧团）、周玉亭为首的工艺京剧团（登记后名为大丰县京剧团）合并组成。首任团长孙德麟。主要演员有：嵇鸿培、史俊玲、杨君秋、王少奎、曹亚鹏等。演出地区为苏南、苏北各地，绝大部分时间在农村乡镇为农民演出。

该团重视演出创作剧目。历年来创作剧目有《百鸡宴》、《生死路》、《龙门宴》、《虎山行》等。1965年演出的创作剧目《黄海前哨》，曾参加江苏省京剧革命现代戏观摩演出大会，在各地演出时连满二百六十余场，《新华日报》和江苏人民广播电台作过连续报道。传统保留剧目有《秦香莲》、《龙凤呈祥》、《狸猫换太子》、《红娘》、《玉堂春》等。其中连台本戏《狸猫换太子》演出一千零九十场。

该团坚持勤俭办团，以农村为基地，农忙方进城市，夏天不歇暑，冬季不封箱，多演场次，增加收入。据统计，建团后头三年。共演二千六百八十七场，观众一百七十余万人次，纯收入四十四万元。其事迹曾在江苏省文化工作会议上作过介绍。

金坛县锡剧团 1960年10月由金坛县锡剧一团、二团合并而成。主要领导人有卢亚东、于庆荣、沈春芳、孙馥初、丁福年等。1969年改为“金坛县京剧团”。1973年恢

复现名。

该团以擅演猴戏闻名。先后创作了《火焰山》、《闹天宫》、《打三妖》、《孙悟空大闹波月洞》等剧目，其中《火焰山》持续演出了三十余年。主演崔龙海有“锡剧猴王”之誉。该团还创作了《前后三十年》、《吉大娘》等 一批现代戏，其中《金坛之春》、《小红妈》、《一条黑鱼》、《向阳饭店》、《三试队长》、《开栏之前》曾先后参加镇江与常州地区的戏曲会演。1962 年，该团排练《打三妖》、《押凤别凤》参加江苏省锡剧流派会演。1963 年，在南京曾为招待罗马尼亚代表团演出了《双推磨》。1974 年，该团二十名演员协助拍摄电影《渡江侦察记》。1977 年应邀参加上海国庆活动，演出了《渡口》。

该团立足本县，面向农村，曾自制活动舞台。1965 年组成乌兰牧骑式小分队，深入茅山地区巡回演出。演出区域除苏、锡、常 、镇、宁、扬外，还远足安徽的广德、无为、芜湖，浙江的德清、余杭、海盐，上海的嘉定、宝山、松江等地。历年的主要演员有胡美蓉、崔勇楼、崔龙海、沈春芳、冯君玉、刘玉琴、蒋盘芳、张祥林、薛美媛、束琴芳、陆卫华等。剧团还于 1959、1972、1977 年三次开办学馆，培养了一批青年艺术骨干。

淮阴专区京剧团　1960 年 12 月，以沭阳县京剧团为主与宿迁、泗阳等六个县京剧团整顿、合并成立。定名为淮阴专区京剧团。淮阴专署批拨经费七万元为剧团添置服装，划定一宅大院、一个礼堂，作为宿舍和排演场。李本荣、王继绪任正、副团长，设艺委会及各行政组织。主要演员有：宋长荣、姜素娟、陈玉华、王瑶华、白剑华、王顷梅、曹云鹏、张长富等。后从江苏省京剧院及外地调、聘周正雯、季鸿奎、曹正豹、王正良等演员，充实剧团力量。

1961 至 1963 年，该团先后加工排演《望江亭》、《满江红》、《锁麟囊》、《谢瑶环》等剧，深入苏北农村，并赴苏、皖、浙、赣等地巡回演出，颇具影响。1964 年又排演《尖兵颂》、《送肥记》、《打铜锣》、《红灯记》等剧。创作的《六塘河儿女》、《雪夜》，曾参加江苏省 1965 年京剧革命现代戏观摩演出大会，获得好评。1966 年“文化大革命”开始，剧团停演。剧团领导和演员三十多人下放劳动。1970 年 2 月，江苏省戏曲学校分配十六名京剧班毕业生来团，逐步恢复演出。从 1973 年到 1977 年，陆续调回下放人员，先后排演了《沙家浜》、《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》等剧。1978 年，全国恢复演出传统戏，剧团排演《小刀会》、《逼上梁山》等戏。在广大观众的要求下，中断十四年舞台生活的宋长荣复排荀派名剧《红娘》、《金玉奴》、《红楼二尤》等。1979 年，剧团南下南京、常州、苏州、上海等地演出，“小剧团轰动大上海”。宋长荣的《红娘》、《霍小玉》于 1979 年、1982 年先后被中国唱片公司上海分公司灌制了唱片。1980 年剧团北上，演于徐州、济南、天津、北京，并进入中南海。“红娘一曲动京华”，宋长荣在京又获盛誉。《柜中缘》、《勘玉钏》于 1980 年 12 月被中央电视台和北京电视台录像播放。《红娘》于 1980 年 12 月由中央新闻纪录电影制片厂拍摄成彩色戏曲片，获文化部奖励一万元。

1979 年至 1982 年，该团演出遍及全国十四个省、市，有《人民日报》、《戏剧报》等二十六家报刊发表评论文章、赞诗二百多篇。中央、省电台和电视台二十多家，录制和

播放了剧团演出的录音、录像。1981年《人民日报》赞誉该团为“表演艺术一枝花”。1982年《辽宁日报》赞誉该团为“好团好戏好作风”。

东海县吕剧团 1960年12月成立。成立之初，即用派出去、请进来的方法，对演职员进行培训。1961年11月，培训结束，公演《红楼梦》。接着又排演了《天仙配》、《龙凤面》、《借罗衣》等戏，赴苏北、鲁南、豫东和皖北一带巡回演出。该团坚持深入农村、基层。1965年作为江苏省两个先进剧团之一在江苏省剧团工作会议上作了典型发言。1978年招收培训了一批青少年学员，排练了《姊妹易嫁》、《小姑贤》、《三姐下凡》、《柜中缘》等传统剧目，赴江苏省盐城地区、山东省高密地区和皖北、豫东一带演出。1981年《江苏戏曲》和《人民戏剧》分别刊登了该团演出和练功照片。二十余年来，共演出剧目五千一百多场，观众近六百万人次。上演剧目一百五十三出（九十一出现代戏），其中自编的有《稻花朝阳》、《红石岗》、《春花》、《红娘子》、《欢迎你们》等。

扬州专区扬剧团 建于1961年3月。从部分县、市扬剧团选调参加江苏省青年会演的一批青年为骨干，以扬州市扬剧二团作班底组成。王鸿为首任团长兼中共党支部书记，汪复昌任编剧兼剧务股长，分管编、导、音乐和舞台美术设计。1962年秋扬州专区文化艺术学校分配近二十名毕业生到剧团，充实了演出阵容。1963年又调来周育体任副团长。

剧团有八十多人，青年占百分之八十以上。除配备专职武功老师加强演员基本功训练外，还经常排演一些表演难度较大的“骨子戏”，由担任A、B角的演员轮换演出，组织内部观摩，演员相互评戏，进行业务考核。此外，还办了“流动书箱”，用放唱片的办法举办“音乐欣赏”，组织艺术人员到外地观摩，聘请昆剧、话剧导演授课排戏，每排演一出创作剧目都要求各艺术部门和演员进行“自我总结”，交流经验。由于多方面注意提高思想素质和艺术素质，剧团不仅阵容整齐，演出认真，朝气蓬勃，而且涌现了如李开敏、汪琴、陈惠泉、许爱茹、纪玉峰、刘葆元、李学宽等一批骨干演员，在不断演出实践中逐步扩大了剧团的影响。在剧目建设方面，坚持以抓本团创作为主，同时也移植兄弟剧种的优秀剧目。从1961年建团到1966年“文化大革命”开始的五年多时间内，共创作、改编、整理了大、中、小型剧本二十多出，其中现代戏《夺印》曾演出五百多场，并为全国许多剧种和部队剧团移植上演，成为当时在全国产生广泛影响的剧目之一。《伏虎》、《绣符缘》、《闹灯记》、《金环和银环》、《茶碗记》、《海防线上》、《三戏白牡丹》等，也都成为剧团经常上演的剧目。剧团积累了一批自己创作的剧目，又移植了一批质量较高，与其他兄弟剧团很少重复的演出剧目，不仅对提高演出质量和提高剧团的知名度产生了作用。而且为剧团安排演出路线带来方便，使观众上座率一直处于较高水平，即便在1964年以后许多集体所有制剧团都打折扣发工资的情况下，该团仍能保持经济自给，且略有宽余。

1969年10月，扬州地区革命委员会宣布该团撤销，留下三十四人与同时宣布撤销的扬州市人民扬剧团三十二人，于1970年11月合并成立了扬州扬剧团，1972年又更名为

扬州地区扬剧团。

徐州专区柳子剧团　1961年4月成立。前身是1956年9月由丰县人民政府以路庄柳子戏班为主，并吸收了山东曲阜、鱼台等地的部分艺人组建的丰县柳子剧团。1957年4月，挖掘整理的传统剧目《挂龙灯》参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，老艺人杨厚善（饰赵匡胤）获表演荣誉奖。1959年4月该团被调往南京，在江苏省戏曲学院培训一年。期间，曾在徐州和鲁西南一带招收学员二十余名，也进院学习。学习期间除对学员进行基本功训练和排练二十多出戏外，重点是对柳子戏传统剧目进行挖掘整理。共挖出剧目二百余种，其中《抱妆盒》演出后受到省戏剧界好评。同年9月和次年3月，曾分别为全国人大常委会副委员长班禅额尔德尼·却吉坚赞和日本前进座剧团作了专场演出。1960年4月，剧团返回徐州，又有原徐州专区文艺学校叮叮腔班的部分学生转入团内，同时派出数批青年演员分赴山东省柳子剧团、天津河北梆子剧团、江苏省苏昆剧团学习。先后排演了《孙安动本》、《赵氏孤儿》等传统剧目十余出和现代戏《杜鹃山》，演出后受到观众欢迎。1961年4月，改为徐州专区柳子剧团，属徐州专署领导。同年8月，中共徐州地委派文化部下放干部孙晓星、陈忠益担任正、副团长，并设中共党支部。

从建团至1965年，该团的主要业务人员有：演员杨厚善、渠慎常、郭传荣、徐瑞云、杨传龄，教师张清云，音乐指导张英明，作曲潘彪德，编剧陈雨时等。1965年4月，因营业状况不佳，经徐州专员公署批准，将该团改建为徐州专区文工团。

连云港市淮海剧团　1962年6月成立。前身为新海连市戏剧学校淮海戏班。首任团长韩长印，副团长夏兴仁。1965年改为集体所有制。“文化大革命”开始，剧团停演。1972年该团撤销，成立文工团。大部分演员改行，少部分人并入文工团下属的戏剧队。不久，戏剧队撤销，淮海戏再度中止。1980年4月撤销文工团，恢复原建制。

演职员大多在戏校受到三年多的专业训练，行当齐全，实力雄厚。青年演员张乃霞、常宗华、姚汉蓉、金曼曼被群众誉为淮海戏“四大名旦”。常演剧目有《金哥传》、《樊梨花点兵》、《皮秀英四告》、《审诰命》等。1964年创作的《海花》参加江苏省戏曲现代戏观摩演出大会，受到省文艺界和中国人民解放军前线话剧团和战士话剧团的称赞。《喜相逢》、《岔路口》参加1977年江苏省专业文艺团体创作节目第二轮（戏剧）会演大会，获演员奖。剧团多次参加江苏、山东两省人民春节慰问团赴前沿海岛慰问解放军，并为一些重要会议和来连云港视察工作的中央首长演出，受到表彰。

扬州地区扬剧团　1970年11月成立。由原扬州专区扬剧团和扬州市人民扬剧团合并组成。初名为扬州扬剧团，编制属地区，归扬州市领导。1972年归地区领导，定名扬州地区扬剧团，先后派干部张建中、方开荃等任中共党支部书记兼团长。为了充实演出阵容，加强队伍建设，剧团首先把1966年后转业到工厂的主要演员汪琴、石玉芳等调回团，同时几次招收学员，培养了戴俊如、周寿泉、王玲芬等二十余名青年演员。为了提高演员的表演艺术水平，使其获得学习机会，剧团请名家指导或排戏，派演员去省戏校进修和到其他地方剧团学习，同时重视剧目建设，除移植排演了一批现代戏外，还积

极组织创作、排演了《小陈庄》(即《夺印》)、《苦战》、《风雨潭》、《婆媳泪》、《血冤》等现代戏和新编古装戏，并多次参加省戏剧调演。剧团长年坚持到农村演出，带着《红灯记》、《夺印》和一批小型剧目，两个队时分时合，近二十年来演出了三千多场次。最盛时在兴化县城三十八天就演出了一百零八场。为了深入农村，曾在1975年派员赴山东安丘取经，制作流动舞台，装拆只须十五分钟。在兴化偏僻水乡以这种舞台演出于广场，每场有万人观看，情景十分壮观。剧团重视政治思想工作，要求党员起模范带头作用。同时建立了以岗位责任制为中心的各类规章制度。有效地加强了剧团的管理。

江苏省昆剧院 1977年11月在南京朝天宫四号成立。首任院长金毅，副院长郑云翔。1978年金毅离任，后又增补徐坤荣、张继青为副院长，原江苏省文化局副局长郑山尊为剧院顾问。院部下设办公室、创作研究室及演出团，演出团又分设演员队、乐队及舞台工作队，计一百四十余人。前身为驻南京的江苏省昆剧团，是1960年4月，经中共江苏省委与苏州市委协商决定，将驻苏州的江苏省苏昆剧团中张继青等十三名“继”字辈演员及部分乐队共三十余人调至南京，另建同名剧团—江苏省苏昆剧团（驻南京），由副团长陶仁新、包小塞主持工作。同年5月，并入江苏省地方戏剧院。1961年，谭慕萍任团长。1962年8月，江苏省地方戏剧院撤销，江苏省苏昆剧团恢复原独立建制。“文化大革命”初期，一度改演歌剧。1970年，改唱京剧，并改名为江苏省京剧二团，排演了京剧《平原作战》等，3月下放六合，由六合专区代管。同年9月，由六合调回南京，1972年10月，恢复原名江苏省苏昆剧团，下放苏州，与当时苏州的苏剧小组合并，仍称江苏省苏昆剧团，由苏州市代管。1977年11月，原属驻南京的江苏省苏昆剧团的成员又调南京，扩建为江苏省昆剧院至今。

“文化大革命”前，昆、苏兼演。昆剧剧目，以向“传”字辈演员学习折子戏为主，经过加工，有些成为保留剧目，如《烂柯山·痴梦》、《牡丹亭·游园、惊梦》、《窦娥冤》、《艳云亭·痴诉点香》、《鲛绡记·写状》、《绣襦记·打子》等，也有以折子戏串连的本戏，如《长生殿》、《风筝误》、《白蛇传》、《十五贯》等。还尝试以昆剧表现现代生活，如《活捉罗根元》、《东风解冻》、《黄海前哨》等。在编、导、演等方面都作了探索。苏剧剧目有《墙头马上》、《快嘴李翠莲》等。1977年12月，在南京恢复上演了《十五贯》，为江苏省在“文化大革命”后最早恢复上演的传统剧目，《新华日报》为此发表《祝贺昆剧〈十五贯〉重新上演》的社论，《人民日报》等报刊作了醒目报道。1978年4月，由剧院邀请上海、浙江、湖南及本省的三省一市昆剧工作者、专家等二百二十多人，在南京召开昆剧工作座谈会，结合演出，讨论了昆剧的继承和革新。之后，剧院接连排演了新编和改编的剧目，如《西施》、《李慧娘》、《墙头马上》、《关汉卿》、《吕后篡国》、《李太白与杨贵妃》、《鉴湖女侠》、《朱买臣休妻》、《牡丹亭（上)》，同时恢复和新学了近百出传统折子戏，如《太白醉写》、《跪池》、《痴诉点香》、《断桥》、《琴挑》、《千里送京娘》、《游殿》、《写状》、《打虎游街》、《偷诗》、《狗洞》、《花荡》等。1978年7月，以其中部分节目去武汉、长沙、株州、郴州、衡阳等地巡回演出，受到当地重视和欢迎。1981

年11月，《鉴湖女侠》、《寻梦》、《痴梦》等剧目参加在苏州举行的“昆曲（剧）传习所成立六十周年纪念大会”演出。1982年5月，《牡丹亭》（上）》、《游殿》、《写状》、《打虎游街》、《偷诗》、《草诏》、《花判》等剧目，参加在苏州举行的上海、浙江、江苏两省一市昆剧会演大会演出。同年10月，张继青等参加苏州市戏曲团赴意大利，在威尼斯、佛罗伦萨及那布勒斯等地演出《痴梦》、《游园》等剧目，“震动欧洲”。这是昆剧首次在西欧演出。剧院的演出风格，被公认为代表南昆的特点。

六十年代以来，艺术骨干以“继”字辈演员为核心，他们是张继青（五旦、正旦）、姚继焜（老生）、董继浩（小生）、范继信（丑、副）、姚继荪（丑、副）、吴继静（五旦）、吴继月（六旦）、高继荣（穷生）、王继南（白面）等。1970年江苏省戏剧学校昆剧毕业生分配进团，加强了剧院后继力量，涌现出像石小梅（小生）、胡锦芳（五旦、正旦）、张寄蝶（丑）、黄小午（老生）、林继凡（丑、副）、王享恺（小生）、赵坚（净）、徐明伟（翎子生）、戴培德（司鼓）、钱洪明（笛师）等青年艺术骨干演员。剧院还有一些颇有影响的业务人员，他们是：徐子权（编剧、导演、作曲）、徐志轩（编剧）、王瑶琴、刘韵亭、周荣艺（教师）、刘卫国（导演）、徐学法（作曲）、潘仲英（舞台美术设计）、胡忌、丁修询（理论）等。

江苏省戏剧学校实验京剧团　1978年9月17日经江苏省人民政府批准成立。朱志耀任团长，钟铭元任副团长。演职员由江苏省戏剧学校京剧科七五届和七八届毕业生共五十二名组成。其中演员四十三名，音乐伴奏人员九名。随团教师有新艳秋等三十五名。

剧团活动以教学为主，兼实习演出。传统基本功和传统剧目是教学的主要内容。每天坚持练早功，另有两小时武功课，其余时间教学传统剧目和举办戏曲史、戏曲表演、导演等专题讲座。先后教学、排练和加工剧目近六十出；有《玉堂春》、《四郎探母》、《龙凤呈祥》等大型剧目，有《挑滑车》、《三岔口》、《卧虎沟》、《打瓜园》、《断桥》、《钓金龟》、《钟馗嫁妹》、《红娘》等大量折子戏和现代戏《白毛女》。剧目可以搭配成二十五台，演七十个小时左右。经常演出的有：蒋慕萍主教的《失空斩》，梁慧超主教的《杀四门》，沈小梅主教的《贵妃醉酒》、刘琴心主教的《拾玉镯》，翼韵兰改编并主教的《穆桂英招亲》，李德彬、费玉策主教的《黄鹤楼》，李砚萍主教的《樊江关》以及向湖南省湘剧团学习的《挡马》和《柜中缘》，请张学津指教并由杨盛鸣排练的《赵氏孤儿》等。

为了保证教学工作顺利进行，剧团开展了“比思想、比作风、比纪律、比勤学苦练、比清洁卫生”的竞赛活动，克服课堂和排练场不足等重重困难，涌现出一大批京剧艺术的后起之秀，受到中共江苏省委、江苏省人民政府的赞扬。

该团先后赴武进、宜兴、盐城、大丰等地演出，深受观众欢迎。1980年3月在南京秦淮剧场演出《玉堂春》，连演十场满座，观众对周丽霞、陈旭慧、李正华评价颇高。党和国家领导人叶剑英、王震、乌兰夫先后看过该团演出，许多外宾看过招待演出。三年共演出二百五十四场，观众二十六万五千人次。

1981年8月22日，该团接上级批文与江苏省京剧团合并成为江苏省京剧院。

1950—1982年
江苏省戏曲剧团一览表

（已在本志开条者，未列表内）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数（82年）	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
启东县锡剧团	启东县红星锡剧团	1950年10月	锡剧	集体	82	顾鹏 高阳	刘芳英 钱文华 张振福	
江阴县竞艺锡剧团		1951年6月	锡剧	集体		孙伯耕	江梅芳 刘秀良 陈美玉	1959年并入苏州地区锡剧团
句容县锡剧团		1952年	锡剧	集体		方正 朱琢山	方正、陈耐	1966年解散
昆山县锡剧团		1952年	锡剧	集体	93	张月亭	闵素珍 顾吉祥	
丹阳县锡剧团		1952年	锡剧	集体	39	蔡永清 唐子文	孔凌翔 陈国勋	
高淳县锡剧团		1954年	锡剧	集体	54	徐林喜	程凤池 徐湘君 虞丽莉 包春凤 曹余兴 姚凤珍	
泰县锡剧团		1955年10月	锡剧	集体		郝昌如 刘鹤林	沈亚平 筱菊英 曹建峰 焦宝童	1967年解散
溧阳县锡剧团		1955年	锡剧	集体	44	汪少波	蒋盘芳 仇泉生	
东台县锡剧团		1956年6月	锡剧	集体	58	陈忠海 王文龙	符君林 周桂林 钱凤英 王凤英	

续表一

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数(82年)	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
大丰县锡剧团		1956年	锡剧	集体	62	潘世宝 顾宝君 汤文兴	顾捷 顾宝君 戚永华 任加臻 顾枝丹 夏斌	
靖江县锡剧团		1956年6月	锡剧	集体	44	瞿荣宜 刘海荣	陈德良 李玉华	
扬中县锡剧团		1956年	锡剧	集体	38	徐冬英	徐伟 金钟 徐冬英	
金坛县锡剧团		1955年5月	锡剧	集体	48	崔勇楼	崔龙海 刘玉琴 冯君玉	
溧水县锡剧团		1956年5月	锡剧	集体	37	查万祥 王耀明	巢汉德 张惠琴 孙金妹 缪月琴 熊瑞国 陈果平	
六合县锡剧团		1956年11月	锡剧	集体	49	邵震 陈焕然	孙钦奎 张美英 张云鹏 陆云峰	
吴县锡剧团	吴县联合锡剧团	1955年	锡剧	集体	29	张茂生	毛坚 浦文良	1967年撤销
江阴县锡剧团	江阴县青少年锡剧团	1961年	锡剧	集体	68	蔡焕林 陶德贤	曹万春 解瑞华 许国生 费宏达 杨祖良	
沙洲县锡剧团			锡剧	集体	59	杨文良	蒋盘芳、高惠法 朱梅珍、杨文良	
江宁县锡剧团		1961年	锡剧	集体	47	王立新	魏洪涛 姚克平 奚毓琴 刘升龙 何启发 沈开生	

续表二

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数(82年)	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
丹徒县锡剧团		1962年5月	锡剧	集体	42	赵怀民 陈幼良	周小侬、高秀珍 游　及　郑萍华 曹雅琴　吴小童 陶冬伟　仇小牛	
无锡县青年锡剧团			锡剧	集体	56	孙宝根	钱　伟　刘锡芬 张惠芬　张建军	
邗江县扬剧团	邗江县团结扬剧团	1958年	扬剧	集体	86	许桂轩 孙寿林	黄月楼　吴秀珍 杨文代　丁桂兰 姜有国　杨国珍	
泰县扬剧团		1956年6月	扬剧	集体	66	杨立本 薛浩然 姜模斌	周小萍　姜桂清 徐文进　胡彦明	
泰州市扬剧团		1958年	扬剧	集体	60	王惠保 焦龙华	崔南笙　李秀珍 焦鹤崑	
高邮县扬剧团	高邮县青年扬剧团	1961年	扬剧	集体	78	杨立本 程宣同	李德本　李正太	
江浦县扬剧团		1961年	扬剧	集体	53	张从顶	阮惠芳　陈小云 吴小秋	
徐州市扬剧团		1960年	扬剧	国营	60	孙寿林 王桂香	王桂香　林又华 王惠琴　徐玉章	1961年11月调回邗江县扬剧团
泗洪县泗州戏剧团		1953年8月	泗州戏	集体	40	袁明远 续　仲	李彩凤　萧长玉 王正训　蔡　庚 李洪明	

续表三

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数（82年）	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
沭阳县淮海剧团	群众剧团	1960年	淮海戏	集体	85	谷友云 葛增高 徐连芳	徐福堂 单景兰 杨鹤高 薛友彬 戴玲 沙红翠	
灌南县淮海剧团		1958年	淮海戏	集体	62	孙良玉 刘同业	朱冬兰 王元明 叶宗祥	
东海县淮海剧团		1955年5月	淮海戏	集体	43	陶佑华	唐东英 佘洪兴 武心亮	1960年11月撤销
宿迁县淮海剧团		1959年	淮海戏	集体		时志文 朱锐	吴颖 刘楠 范维洲	
响水县淮海剧团		1966年	淮海戏	集体	50	张昌和 徐崇高	杨秋水 范玉帮 刘素琴 刘玉明 戴启文 潘媛华	
滨海县淮剧团		1954年1月	淮剧	集体	47	熊敬呈 周鼎铨	陈鹤坤 徐宝安 梁文喜 徐彩奎 陈秀芳 梁锦忠	
射阳县淮剧团		1955年3月	淮剧	集体	88	周韬 蒋宏贵	曹恒松 戴玉州 王立珍 刘锦昌 朱桂芳 陆大容	
盐城市淮剧团	盐城县淮剧团	1955年5月	淮剧	集体	50	李华鹏 李建军	高澄坤 冯国才 十岁红 谢玉丹	
涟水县淮剧团		1955年5月	淮剧	集体	41	徐士华 封昌明	杨金花 李凤琴 薛玉梅 梁文喜 唐沛林 筱梅芳	

续表四

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数(82年)	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
金湖县淮剧团	宝应县人民淮剧团	1962年4月	淮剧	集体	39	张国祥 潘兆锦	杨宝玉 房忠城 陈桂英 殷少卿 应召珊 曹德明	
东台县淮剧团		1959年2月	淮剧	集体	42	陈少芳	曾月红 颜美琴 谢洪生 高文琴	1969年4月撤销
扬州市新淮淮剧团		1955年	淮剧	集体		朱俊儒 钱崇桂	徐彩奎 边素琴 乔艳红 张红英	1970年8月撤销
兴化县淮剧团		1955年5月	淮剧	集体		宣 波 胡兆学	王少楼 朱子明 周少芳 顾神童	1972年5月撤销
洪泽县淮剧团		1956年	淮剧	集体		杨洪文 杨慕东	杨洪文	1962年撤销
盱眙县淮剧团		1958年	淮剧	集体		顾汉章 黄宝殿	周兰英 朱万顺	1965年撤销
高邮县淮剧团		1961年	淮剧	集体		周钟华 姜横驹	邱玉清 储秀英	1967年撤销
邳县柳琴剧团		1955年	柳琴戏	集体	72	王洪举 秦德林	胡绍真 胡玉莲	
睢宁县柳琴剧团	大众柳琴剧团	1955年5月	柳琴戏	集体	53	张世忠 常文元	张桂贤 王友才 姚秀云 刘广华	
徐州市柳琴一团		1953年4月	柳琴戏	集体		赵崇喜 刘金玉	王素琴 相瑞先 王平均 李敦金	1956年7月并入徐州柳琴实验剧团

续表五

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数(82年)	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
徐州市柳琴二团		1953年4月	柳琴戏	集体		厉仁清 刘德广	董玉莲 张则金 辛兰云 厉仁清	同上
铜山县梆子剧团		1950年1月	江苏梆子	集体	74	丛登仁 刘善令	侯玉珍 王月华 张晓霞 胡秀寅 孙跃庭 桑先伦	
江阴县越剧团		1950年	越剧	集体		汤世平 陶德贤	张世来 吴惠芳 李文培	1982年解散
扬州市长江越剧团		1952年	越剧	集体		马少臣 钟志平	黎明 黄君忍	1966年解散
启东县红星越剧团		1952年	越剧	集体		王丽珍	魏雪兰 陈鹤丰	1958年与三庆越剧团合并建启东县越剧团
启东县三庆越剧团		1954年4月	越剧	集体		史忠孝 吕东正	钱美君 筱明珠	1958年与红星越剧团合并建启东县越剧团
启东县越剧团		1958年	越剧	集体	61	骆锦元 吕东正	钱美君 魏雪兰 筱明珠	
海门县姐妹越剧团		1952年	越剧	集体		竺苗芬 姚玉清	花玉奎 王艳秋	1960年改名县越剧团
海门县新三庆越剧团		1953年	越剧	集体		董琴仙 盛新琴	盛新觉 蔡笑笑	1960年并入县越剧团

续表六

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数(82年)	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
海门县越剧团		1960年	越剧	集体	35	姚玉清 王振港 竺苗芬	沈新亚 盛新觉 尹雪琴	
南通县越剧团		1955年6月	越剧	集体		花月坤 沈月娥	竺剑秋 陈鹤峰	"文化大革命"中撤销
如皋县越剧团		1956年6月	越剧	集体		裘艳芳	童菊芬 裘艳香	同上
高邮县越剧团		1955年	越剧	集体	42	周钟华 宣康年	周丽敏 喻汉香 韩小巧	
盐城县越剧团		1955年	越剧	集体		吴冠芳 倪灵玉 汤一鸣	杨丽娜 王月清	1965年11月撤销
武进县越剧团		1955年5月	越剧	集体	39	汤国柱 马兰萍	孙艳文 张益飞 筱一枝	
宝应县越剧团		1954年	越剧	集体				1961年停办
淮阴市越剧团		1955年6月	越剧	集体		谭增杰	马　赛 俞新萍 朱雪丹	1965年撤销
丹阳县越剧团		1954年	越剧	集体		曹壤		1964年撤销
涟水县越剧团		1958年	越剧	集体		季言俊 王志成	陈　杰 袁素珍 沈文燕	1968年撤销
兴化县越剧团		1960年5月	越剧	集体		许承瑞 平志芳	金少卿 朱少凤 毕根香 杨少雅	1964年移交六合县

续表七

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数(82年)	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
常熟县越剧团	天声越剧团	1958年	越剧	集体		周长忠 刘建华	沈慧生 应鸣凤 夏笑笑	1967年撤销
六合县越剧团		1964年	越剧	集体		陶和之 杨少雅	杨少雅 俞月楼 顾月红	1968年撤销
扬州市大众京剧团	群进京剧团	1950年	京剧	集体		醉丽君 周 扬	醉丽君 白玉蟾	1960年并入扬州专区京剧团
江都县京剧团		1955年	京剧	集体		戴同顺 秦俊鹏	万里云 马美娟 小董子扬	同上
高邮县京剧团		1955年	京剧	集体		周钟华 郑 中	杨慧玲 王秉臣	同上
兴化县红旗京剧团		1955年5月	京剧	集体		陈剑初	孙屏芳 徐公明	同上
泰州市京剧团		1954年	京剧	集体		顾启炎 邱玉成	朱翠梅 范云兰 杨慧玲 甘南轩	同上
盐城县京剧团		1953年	京剧	集体		孙德麟	赵松樵 盖天鹏	1960年上调盐城京剧团
射阳县京剧团		1955年5月	京剧	集体		嵇鸿培	冯玉庭 刘素荣	同上
大丰县京剧团		1956年10月	京剧	集体		周少麟	姜兆勤 曹亚鹏 张培增	同上
宿迁县宿新京剧团		1954年	京剧	集体		韩 滨 王西山	郑陶滨 沈少兰 蔡心源	1959年解散

续表八

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数(82年)	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
宿迁县京剧团		1956年	京剧	集体	40	高适 杨邦彦	朱珠 刘艳秋 丁正秋	
泗阳县新生京剧团		1952年	京剧	集体		魏玉康	新艳秋 宋长荣	1956年解散
盱眙县京剧团		1955年	京剧	集体		邱继荣 蒋喜阁	李云霞 安桂秋	1960年撤销
东海县京剧团		1954年	京剧	集体		尹义兴 庞建舜	赵霄红 刘克志	1965年5月撤销
睢宁县京剧团		1951年10月	京剧	集体		王旭东	许少怡 王旭东	1956年3月撤销
邳县京剧团		1956年	京剧	集体		赵霄红 罗明山	周曼云 侯燕侠	1960年11月撤销
如东县京剧团		1955年6月	京剧	集体		赵子林 顾宝庭	杨洪春 杨云霞 王云龙	1960年并入南通专区京剧团
如皋县新乐京剧团		1955年6月	京剧	集体		张炳富 王银凤	谢兰玉 醉丽君 张大鹏	同上
海安县京剧团		1955年6月	京剧	集体		李凤鸣 彭文琴	王凤岩 徐慧敏 刘明亮	同上
常熟县京剧团	民光京剧团	1958年8月	京剧	集体	27	周志英 陈起龙	邵麟童 石君楼 邱文奎	

续表九

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数（82年）	主要负责人	历年主要艺术人员	备注
扬中县京剧团		1955年	京剧	集体		马云鹏	花剑萍　马云鹏	1960年并入镇江市京剧团
句容县京剧团		1969年12月	京剧	集体	44	陈施文 王振林	王少生	
泗洪县黄梅剧团		1960年	黄梅戏	集体	60	孙长隆 石广忠	钟爱萍　童太真 张炳其	
洪泽县黄梅剧团		1958年	黄梅戏	集体	43	谢耕辛	陈　静　丁以龙 阮玉珍	
铜山县吕剧团		1960年2月	吕剧	集体		甘　林 张明远	朱福奎　刘传新	1970年撤销
新沂县吕剧团		1959年12月	吕剧	集体		计仲奎 王延培	秦玉兰　于怀仁 徐希英	1972年撤销
清江市吕剧团	山东滕县吕剧队	1958年4月	吕剧	集体	46	张韵萍 林金融	白云尚　刘　敏 杨筱玲　叶赛秋 张世荣　张　军	1982年11月撤销
吴县沪剧团		1956年12月	沪剧	集体	45	赵艳芳 陆克平	赵燕芳　勇可扬 朱全荣　郭懋勤 严明辉	
太仓县沪剧团		1955年8月	沪剧	集体	49	盛根生 范美华	盛根生　王阿根 陈白妹　沈　应 陆　兴　曹茹芬 车国兴　王铁强 舒　莺	

票房与业余剧团

江苏业余戏曲活动，历来兴盛。中华人民共和国成立前，均称曲社或票房，建国后始称业余剧团。成立于明天启、崇祯年间的无锡天韵社是最早见于文献记载的昆曲曲社，其活动连续三百余年。清乾隆三十七年（1772）至嘉庆十七年（1812），活动于南通石港场的樵山昆曲社，“度曲花间，曲谱吴腔”四十余年，尤为著名。为其后相继问世的莲花社、前良友曲社、友和社等昆曲曲社奠定了基础。自清道、咸以来，苏南、苏北，曲社遍立，人数多者七、八十人，少者二、三十人。著名曲社有：俞粟庐主持的怡怡社，张紫东、贝晋眉发起并主持的道和曲社，以及禊集曲社、幔亭（女子）曲社、扬州广陵曲社、镇江京江曲社、南京吴梅主持的霞社和红豆馆主（溥侗）负责的公余联欢社戏剧部（有昆、京二组）、南通振古曲社等等。一些曲友后来下海，成为表演、研究昆曲的专门家。自同治九年（1870）至民国三十三年（1944），以苏州曲师为骨干，先后整理刊行了二十一种曲谱。张紫东、贝晋眉等人都成为以后成立的昆剧传习所的赞助者和主持人。

清末民初，京剧票房兴起，从苏南的苏州、无锡、常州，到苏北的徐州、连云港，遍及全省。而以常州、南京、徐州、南通票房活动最为活跃，也最有成就。江苏省票房一般均衣箱齐备，行当配套，阵容强大，常聘请剧界名流任教，并同台演出。如常州声声社聘尤景圭、魏镜秋任教，其成员张玉林等曾向陈秀华、陈德霖请益艺事；南京新生社聘张九奎、关盛明、范儒林任教，常与梅兰芳、徐兰沅、奚啸伯、言慧珠、童芷苓、王熙春切磋技艺。票房演出一般以自娱为主，亦有营业性公演，其目的为筹备票房活动经费。很多票房常为赈灾义演，影响颇大。江苏省京剧票界曾涌现一批优秀人才，尤以常州蒋君稼最为著名。他曾师从李宝琴、陈德霖和王瑶卿，工旦脚，多次与梅兰芳、程砚秋、杨小楼、龚云甫、裘桂仙、言菊朋、余叔岩、高庆奎、姜妙香、郭仲衡、王又荃等同台演出《汾河湾》、《玉堂春》、《梅龙镇》等剧，有京剧票界“青衣祭酒”之称，为京票“四大名旦”之一。

建国后，江苏省业余戏曲活动更为兴盛，除京、昆外，锡剧、扬剧、淮剧、淮海、柳琴戏等剧种的业余剧团也纷纷建立。从城市到乡村，从苏南到苏北，从企业到农场，甚而至于劳改农场，均有业余剧团建立，涌现了像宝应水泗乡业余剧团、泰兴县大众业余剧团、淮北盐场淮海剧团、武进县湖塘人民锡剧团等颇具影响的团体。常州市业余京剧研究社社员一百二十人，1955 年成立时，梅兰芳、韩世昌等特地寄来贺词。1954 年成立的南京乐社昆曲组，活动延续至今，1981 年春，张庚、俞振飞、俞琳、赵荣琛等，颇有兴趣地参加了该组的曲会。成立于 1982 年春的苏州昆曲研习社，于是年五月曾邀请京、

津、宁、沪、扬州等地曲友举行南北曲家大会唱。俞振飞、张元和、甘南轩、郁念纯等六十余人参加，无疑是昆剧界一大盛事。

天韵社　昆曲曲社。旧名曲局。创于明天启、崇祯年间。是无锡最早的昆曲业余曲社。社址设在盛巷竹居。清咸丰年间毁于兵火。早期唱家有曹琴波等。清道光、咸丰间，有徐增寿精词曲，宗《纳书楹曲谱》，与扬州曲家同派。他的学生有其子苹香及陆振声、蒋旸谷、张敏齐、惠杏村等人。徐苹香精于音韵、曲乐，陆、蒋擅南曲、鼓板，蒋尤长三弦，张能笛与鼓板，惠善弄笛，尤精研词曲；另有李四（佚名）擅北曲、鼓板，各抱绝技，称一时之秀。清同治、光绪年间，曲友擅长乐器歌曲的，多至七、八十人，遂分设南北二局。无锡乡间东亭、八士桥、石塘湾等地，都有城中曲友分设的曲局。此时的杰出人才是吴畹卿（1847—1926），他从徐增寿习曲，从蒋旸谷学三弦，更与惠杏村同研词曲，集先辈之大成，于音韵、曲学、三弦、琵琶、笛子，无不精通。清光绪十年（1884）后，曲局成员相继去世，遂另集一社。光绪中期，乐述仙等坚请吴畹卿出任师席。

民国初，曲友集资在城中公园东首池畔，筹建坐北朝南平屋两间，围以竹篱，为演唱活动之所。民国九年（1920），经公议命名为天韵社。由前北京大学昆曲教师赵子敬代社长。民国十一年，将原屋移建同庚厅东兰簃以北，拓为三间，改南面为正面，作为社址。

天韵社演唱剧目有《天韵社曲谱本》六集流传，共收《牡丹亭》、《长生殿》等单出一百二十出。经常演唱的有《游园》、《八阳》、《三醉》、《骂曹》、《云阳》、《刺虎》、《侠试》、《斩娥》、《折柳阳关》、《楼会》、《硬拷》、《思凡》、《下山》、《絮阁》、《北饯》、《诉魁》等。民国年间的曲友中，以范鸣琴的鼓板，沈养卿、华雁臣的笛子，杨清如的琵琶，乐述仙的唱口最为著名。该社以明末起社，直至抗战时期才一度停顿。民国三十七年在公园旧址复社，由范鸣琴任总教授，一直延续到五十年代初，因曲友相继去世或离散，才告解体。

二十年代初，天韵社成员曾先后与苏州寄闲昆曲社，及上海的昆剧爱好者穆藕初、俞粟庐、俞振飞等，在无锡会唱，相互切磋，研求昆曲唱法，竭力提倡昆剧艺术。五十年代，俞平伯教授听了杨荫浏吹笛、曹安和歌《昭君和番》后曾说：无锡的昆曲不愧为水磨调，讲究音韵、吐字、情致，韵味细腻，悦耳动听。

天韵社的活动前后三百余年，造就了众多出色的昆曲音乐人才。

樵珊社　昆曲曲社。清乾隆三十七年（1772）至嘉庆十七年（1812），活动于通州石港场（今南通县石港镇）。社名为曹竹人所撰，由石港古称"樵珊浦"衍化而成。曲社主持人陈十村和文正书院吴迟庵、张蠡秋，大慈观音阁一懒僧人，艺妓金某等三十余人不囿门户之见，结社度曲，搬演传奇。陈十村将场南小筑听渔馆拓为社址，文书正院延

雨馆、大慈观音阁漱禄山房也是该社活动场所。曲社和通州其他各县镇以及南京、扬州、苏州，乃至安徽桐城、四川重庆等地昆曲曲友广为交游。

清乾隆三十七年夏末，如皋戏曲作家黄振，曾携新作《石榴记》传奇，专程去石港和曲友们切磋艺事。嘉庆九年十一月初一夜，社友们为如皋文人江片石作花甲之寿，演传奇《一斛珠》款待。年终曲社又延请南京曲中教师，排演了社友张蠡秋的《青溪笑》。

社友们曲谱吴腔，度曲花间，清词演唱，法曲演奏，热闹了四十余年，嗣后石港场又有花南社、前良友班子、反和社等昆曲曲社相继问世，樵珊社实开其先河。

李家票房　昆、京票房。活动于清同治五年（1866）前后，地点在沭阳城马巷李府。主要成员有：李映庚，擅昆曲，通音律。中进士得官，任天津等地知府，后在民国政府任肃政使。光绪二十二年（1896），李在袁世凯支持下创办军乐传习所，自任所长，著有《军乐稿》传世。李燕卿，擅昆曲，会皮簧，吹拉弹唱无所不精。会弹唱昆曲曲牌，号称“八百首”。他在沭阳收徒十余人，又曾去北京其兄李映庚府中为陈德霖、王瑶卿等人教授过昆曲。其他成员有张立桐（生）、尹小轩（净）、李骧（板鼓）、李骏（小锣）、周守文、仲级三等。每逢过节、庙会，演出“会戏”，不取报酬，所需费用由票房成员分担，一般每次人均约三块大洋。“会戏”以清唱为主，有时也演本戏，常演剧目有《水斗》、《贩马记》、《天官赐福》、《失子惊疯》、《刺虎》、《游园惊梦》等。民国初，以该票房成员为主体，成立了沭阳县京剧音乐会，原票房不再单独活动。

振古曲社　昆曲曲社。光绪二十一年（1895），在南通由徐朗屏为首组织，九月二十一日正式挂牌成立。最初二十余人，后期发展到五十余人，主要成员有徐朗屏、徐楚白、徐昼堂、王龙骧、王夔卿、王泳虞、吴保之、孙季裳、张竹峰、王静轩、汤锡恩等。除演唱昆曲外，还共同研究词曲与古典文学。

光绪三十四年，元旦，该社在韶春茶园第一次公演。演出剧目有《问探》、《刀会》、《训子》、《出猎》、《山门》、《劝农》、《赏荷》、《思凡》、《痴梦》、《琴挑》以及《长生殿》、《牡丹亭》、《风尘三侠》等。后曾应聘赴海门等地演出。

民国初，张謇常邀振古曲社到北公园观万流亭演唱，品评昆曲艺术。民国八年（1919），张謇创办伶工学社，更俗剧场落成，请欧阳予倩、梅兰芳来南通演出。曾约请该社徐朗屏等在中山公园会见，梅兰芳称赞：“在南通有这样多的昆曲爱好者，并具相当水平，外地似不多见的。”

民国十二年，江苏省立第七中学（即江苏省南通中学）开设昆曲课。聘请该社徐朗屏、徐楚白兄弟任教。民国十五年，增设课外班，有医科大学女学生参加学习。学生参加游艺会清唱时，均由曲社社友为之配乐。徐朗屏逝世后，其长子徐迪新继承父艺。民国二十六年，公立中学（原南通中学）又开昆曲课，徐迪新任教两年。1955年徐逝世，振古曲社活动终止。

宝应县水泗乡鹅村业余剧团　宝应县水泗乡地处县东北水网地区，该乡鹅尚庄村民，从清代光绪年间始有业余戏曲活动，延绵至今已达一百多年。现鹅村业余剧团是全乡仍保持着的十个业余剧团之一。

鹅村最早以流入的《珍珠塔》、《山伯访友》、《西厢记》等唱本随意配曲演唱，或搞“谢神”活动的演出。民国初成立戏班，邀请了淮安径口乡徽、京剧老艺人王立宝，教授《黄鹤楼》、《空城计》、《古城会》、《甘露寺》、《芦花荡》等戏。王二十年代末故世后，又请建湖县庆丰乡朱良楼、颜少章等人教艺。艺术骨干有胡正久、胡石俊、朱正明等。他们还排演了连台本戏《杨家将》、《岳飞传》等。民国二十四年（1935），胡正明、周成仁、金小才等给戏班取名“迎春馆”，邀请各村有名望的业余演员同演，又常到邻村演出。后淮剧兴起，又转演淮剧，曾排演《秦香莲》、《蔡金莲》、《珍珠塔》、《秦雪梅》、《瓦车篷》、《孝灯记》等十多个剧目。形成京、淮同台局面。解放战争时期和建国初，该业余剧团演出过《送子参军》、《送军粮》、《丰收之后》等大、小剧目。“文化大革命”中停演古装戏，便排演了《张思德之歌》、《江姐》、《红灯记》、《海港》等淮剧。1977年后恢复演出古装戏，排演了淮剧《十五贯》。

鹅村人自建演出场所。1955年翻建原来由群众脱土坯、编柴席盖成的简易土台小戏院。村党支部书记胡正畅积极筹集资金三千多元，发动群众献工献料，翻建成七百多座位砖木结构的大会堂。著名淮剧演员周筱芳、何益山等曾来此演出并传艺，使本地业余剧团艺术上有所提高。鹅村业余剧团还自办衣箱行头，均毁于“文化大革命”中。近又出资五千余元新添置服装道具。

鹅村能登台演戏的老、中、青演员有一百多人，还向兴化、阜宁等县级淮剧团输送过青年演员。

禊集曲社　昆曲曲社。创建于民国八年（1919），由业余昆曲家贝仲眉题社名。社址初设于苏州玄妙观财神殿内，后迁入蓑衣真人殿以及九胜巷花圃内。创始人贝晋眉任社长，社员有贝季申、贝侣英、贝企中、贝少伯、徐印若、丁鞠初、刘剑斋、钱辅庭、陈木庵、陆颂谟等若干人。该社与张紫东、徐镜清等人创办的谐集曲社，为当时苏州两大曲社。民国十年七月，两社合并为道和曲社，取同道相和之意。不久，禊集社又单独活动，与道和并存，多数社员兼跨两社。尔后，宋选之、宋衡之、顾公可、樊伯炎、姚轩宇、姚竞存等相继入社，社员陆续扩展到六、七十人。该社每月“同期”一次，每年春、秋则常假北局青年会“彩串”。有时，也邀请外地曲友参加。民国二十年九月二十六、二十七日，曾假苏州大戏院赈灾义演三场。每卷收资一元，连同捐款八十八元，共二千五百九十四元，全部转至灾区。民国二十六年日本侵华战争爆发，禊集曲社即停止活动。

声声社　京剧票房。民国九年（1920）创办于常州，由鲍宗训、瞿秋圃、张玉林等发起。社员有王春舫、顾博诚、何玉昆、邱仲元等。社址设西横街。聘尤景圭、魏镜

秋为教师。入社条件、选学行当均有规定。曾为武阳公学、中一区救火会等筹款义演，颇具社会影响。民国十三年增聘张连城教授武行，梁德魁教授拳术，声誉日增，并培养出一批业余戏曲人材。民国十四年“五卅惨案”，该社与上海学生会后援会、赈工游艺会在常州联合义演三天，剧目有《探阴山》、《梅龙镇》、《乌盆计》、《落马湖》等。学生会代表赠该社“艺能救国”绸匾一方。民国二十年十月，常州学生抗日救国会为声援马占山在东北抗日，于武进县立中学举行援马募捐游艺会，该社与学生联合清唱，群情激愤。社员中以张玉林、邱仲元影响较大。张玉林曾从尤景圭、魏镜秋习武二花、架子花脸，后又向陈秀华、陈德霖请益艺事，兼能各行当并擅场面。演张飞、窦二墩等角，身手利落，不亚内行。后在宣城、武进等票社教戏，从业者百余人。邱仲元兼好昆曲，善笛，工琴，兼能场面，常为蒋君稼操琴擫笛。他曾任《商报》戏剧特刊编辑十年，发表戏剧评论文章颇有创见。三十年代初，该社改组为俱乐公会。

道和曲社　昆曲曲社，又名道和俱乐部。这是由业余昆曲家张紫东（钟来）、徐镜清（鉴）、汪鼎丞（家玉）以及贝晋眉（绵礼）分别主持的“谐集”、“禊集”曲社，于民国十年（1921）七月合并组成。其社名系取同道相和之意。社址设在苏州玄妙观内机房殿来鹤堂。首批社员有：叶柳村（赞元）、贝侣英（洛）、朱杏农（豫立）、潘振霄（起鹏）、孙咏雩（锦）、徐印若（钧）、吴粹伦（友孝）、徐鞠生（宗德）、贝季申（阶泰）、李式安（学垦）、彭介子（嘉滋）、贝企中（随智）、丁菊初（国桢）、彭紫纡（缓士）、刘检斋（恒桐）等三十名。公推汪鼎丞任社长，另有副社长二名，共同主持日常社务。徐印若、孙咏雩充任执事，负责安排“曲叙”、“同期”等演唱事务。先后延请翁阿松、许纪赓、李阿荣为“拍先”（“拍曲先生”），每月“同期”一次。同年八月，曲社创始人张紫东、贝晋眉、徐镜清又倡议在苏州创办了昆剧传习所，并由孙咏雩出任所长，为培养新一代（“传”字辈）昆剧艺人作出了贡献。翌年7月，建社一周年纪念时，组织社员举行盛大“同期”，排唱全本《荆钗记》（二十六折），并将曲本审订、辑成《道和曲谱》四册印行问世，以赠同好。

该社十分重视曲友登台串戏。为便于平时“踏戏”或“彩串”，加强演出实践，特在曲社内部（机房殿）搭建戏台，拓宽会场（可容纳二百个座位），每逢春、秋两季，常组织“彩串”数场，以助雅兴。社员续有增加，最多时达六、七十人，其中不少人均能粉墨登场。吴瞿安、穆藕初、庞敦敏虽在外埠工作，亦为该社基本社员。尔后，它又与仍有单独活动的禊集曲社，合办一个演出组织，名为苏州普乐昆剧团（简称“普乐团”）。集资置办五蟒五靠全副衣箱，并雇两人管理，专司曲友“彩串”事宜。普乐团成员有免费享受穿戴行头的权利。参加者有：吴梅、王君九、汪鼎丞、张紫东、贝晋眉、徐镜清、顾公可、俞振飞、俞锡侯、闵采臣、陆麟仲、吴仲培、宋选之、宋衡之等六十二人，皆为曲友中一次性资助五十元购置衣箱者。民国十六年六月、民国十八年三月，曾以“普乐

团”名义，在苏州北局青年会“彩串”多次。

民国二十年春，纪念“道和”建社十周年，在苏州纯一中学礼堂“彩串”三天（六场），招待社员亲友、同好，每场观众达一千余人，称盛一时。同年九月二十七日、二十八日又假苏州大戏院为赈灾义演四场。张紫东、陆麟仲、彭介子、王怡然、陈伯虞、潘栋甫、吴礼初、陈冠三、吴迪刚等二十余人献演了《拆书》、《琴挑》、《泼水》、《拷红》、《见娘》、《嫁妹》、《开眼》、《上路》、《斩娥》等昆剧四十五折，和新排昆腔武戏《割发代首》。有时，特邀请外地曲友同台串戏，藉以相互观摩、学习。如：民国二十五年十一月四日至六日，曾联合上海曲友假大光明大戏院举行盛 大会串六场，在苏州影响较大。

民国二十六年日本侵华战争爆发，“道和”以及“普乐团”均停止活动，遂无形中解散。

广陵曲社 昆曲曲社。民国十四年（1925）成立于扬州。由郭坚忍、徐仲山、耿蕉麓、厉月锄等二十余人发起，聘请谢莼江授曲。当时教育界首先响应，参加者有中小学教师孙蔚民、钱子原、杨清磐、薛天游、黄应韶等；社会各 界人士朱耐庚、魏毓芝、曹谷云、吴素娟等也陆续加入。曲社行当齐全，文武场面俱备，主要有净脚王必成、冠生徐仲山、老旦耿蕉麓、小生宋吉臣（兼小锣）、正旦周朗、旦兼小生潘筱崖、老生吴佑人、文丑谢莼江（兼大锣）。曲社活动地点在厉、徐两宅及省立第五师范南楼（今扬州中学）、实验小学（今扬州第七中学）。曲社所教剧目，除名剧《西厢记》、《长生殿》中的折子外，还有以扬州道白为特色的《儿孙福・势僧》、《孽海记・下山》等，一般多为清唱，间或登台演出。一时昆曲在扬州颇有复兴之势，影响极大。民国二十六年日本侵华战争爆发，不久扬州沦陷，该社解散。

斌和社 京剧票房。成立于民国十七年（1928）春。社址初设常州西直街，后迁磨盘桥。由商界人士吴子镛、孙镐生等发起，社员有吴凌如、贺雪蕉、方汉嘉、焦吟松、黄克保、费心廉、陆正梅等。张玉林任辅导。后又聘俞步兰、陈云章为教师，李铁麟为琴师。社长吴子镛擅须生，办事干练。该社历次义演、赈灾募捐，均能率先倡导。民国二十年“九・一八”事变后。曾组成抗日救国宣传队，在西区小菜场公演自编自导宣传剧《关外恨》。演出不收门票。编印标语、漫画数十种，随场散发，受到各界赞许。民国二十六年一月，为筹募识字教育经费，在常州大戏院义演三天，演员佩徽章入场，家属一律买票，不许逗留后台，努力革除陋习。1950年3月，该社与龙吟、兰陵等票社在大光明戏院联合演出新编京剧《九件衣》。抗美援朝时该社参加票界捐献“鲁迅号”飞机联合义演，蒋君稼演出《女起解》、《四五花洞 》、《汾河湾》，梅兰芳为此寄来所书“爱国精神”条幅。1955年，常州市业余京剧研究社成立，社员大都加入研究社活动。

幔亭曲社 女子昆曲曲社。创建于民国十八年（1929）初夏，由吴梅题社名。先在苏州怡园荷花厅举行一次曲叙。后即正式宣告成立。参加者有张元和、张允和、张充

和三姐妹及潘德寿、陆雅秋、王佩珍、许振寰、樊颖初、樊诵芬、韦均一、陈企文、钱倚兰、陈韵兰、陈韵芳等约二十人，均属苏州爱好度曲的女曲友。公推年龄较长、在艺术上有一定成就的陈企文为社长。无固定社址。在苏州韩家巷鹤园举行首次“同期”。此后，每月“同期”一次，在各社员家中轮流举行。因该曲社人数不多，每次“同期”脚色不敷安排，常邀禊集、道和两曲社中某些男曲友协助配戏。除张氏三姐妹、陈企文、潘德寿、王佩珍等少数社员能粉墨登场，在苏州参加过苏、沪曲友会串等活动外，大部分女社员均不擅登台表演，因此，该社未单独主办过彩串。平时，以组织社员开展度曲活动为主。民国二十六年（1937），抗日战争爆发后，该社停止活动。

泗洪县海燕剧团　业余京剧团。前身是民国二十年（1931）成立的青阳镇京剧俱乐部，1939年后在青阳镇为新四军四师官兵演出，受到彭雪枫师长赞扬，并准备将其收归部队，后因战事未遂。1942年秋，剧团奉调为苏皖边区行政公署在阳景庄召开的反法西斯誓师大会演出，会后获锦旗一面，彭雪枫亲自为其命名为“海燕剧团”。江祥甫、石大国为正副团长。许如江任编导，许如涛操琴，江绪武司鼓，主要演员有种龙、江金安、熊廷江等。该团经此调整、组建以后，为配合扩军运动，积极编演了《送子参军》、《伪军反正》、《两条路》、《兄妹救国》等剧目，还为扩军大会演出了《投军别窑》、《空城计》、《捉放曹》等传统京剧。此后，剧团为配合政治工作经常在苏皖边区活动。1946年初，因新四军北撤，“海燕剧团”被迫解散。

秋声社　昆曲曲社。民国二十二年（1933）建立于丹阳。由丹阳昆曲名家及爱好者程虚白、姜证禅、姜可生、孙金元、林立山、朱焕英、荆源善等十余人发起组成。由谙熟昆曲者教唱，后参加者日益众多，有刘逸民、李叔年、荆位辰、林征伍、陈老三等人，及正则学校的许多学生，其中有林瑛、吕无愆等。正则学校校长吕风子，特聘请苏州昆剧名师沈传芷到丹阳传授昆曲技艺。所唱剧目多从《遏云阁昆曲谱》中选出，有《贩马记》、《牡丹亭》、《白罗衫》、《思凡》、《拾金》等。曲友晚间集中练唱，有时也举行演出。当丹阳天声舞台演出京剧时，常借戏班行头，客串登场，插入演唱。民国二十五至二十六年间，活动兴盛一时，范围限于本县城内。民国二十六年冬，日本侵略军大举入侵，丹阳濒于沦陷，秋声社被迫解散。

公余联欢社　南京京、昆票房。约于民国二十二年（1933）成立。社址设南京长江路香铺营原文化会堂内。主要成员为国民政府的一些军政要人及机关职员，主持人为国民党中央宣传部次长张道藩、国民政府行政院秘书长褚民谊，系官办业余戏曲团体。该社聘请爱新觉罗·溥侗为戏剧部负责人，京剧组组长为王仲均，昆曲组组长为甘贡三，话剧组由张道藩兼任组长。

民国二十二年，公余联欢社京、昆两组票友曾两次与梅兰芳在中华路府东街福利大戏院合作演出。演出的剧目有溥侗把场的昆曲《断桥》，梅兰芳和溥侗合演的《奇双会》，

梅兰芳和林树森的大轴《梁红玉擂鼓战金山》。后又有第二次（约1934—1935年间）演出，剧目有票友与梅兰芳合演的《四郎探母》，梅兰芳饰铁镜公主，陶一厂饰杨延辉，杨畹侬饰萧太后，姜妙香饰杨宗保，陶善庭饰佘太君，陶默厂饰四夫人。该社最盛大的一次堂会演出是为朱培德母亲庆寿，邀请沪、宁等地名演员、票友参加，连续演出了两天两夜。演出的剧目，京剧有溥侗、褚民谊的《空城计》，王熙春、汪剑侬的《坐宫、盗令、见娘》，厉慧良的《黄鹤楼》，李少春的《两将军》等；昆曲有溥侗的《醉打山门》，甘贡山的《长生殿·弹词》等。其中，溥侗的《醉打山门》曾同时拍摄现场纪录影片。一度逗留南京的张学良，也曾亲往听过该社昆曲组拍曲，并表示高度赞赏。

京江曲社　昆曲曲社。成立于民国二十三年（1934），由国民党江苏省政府（设于镇江）厅局机关部分昆曲爱好者组成。发起人为财政厅主任秘书徐公美和建设厅秘书鲁培元，成员共有六十余人。聘请扬州谢莼江授曲，定期在省府会议室或曲友家中活动，每周三次。每人月会费二元。排练唱本均为石印。先后练唱《麒麟阁·三挡》、《牡丹亭·闹学、游园、惊梦》、《狮吼记·跪池》、《长生殿·弹词》等三十余折，江苏省电台昆曲节目经常播放他们的演唱。该曲社成立后，省立医院、助产学校和镇江师范也相继开设昆曲课。镇江海关也组织曲友练唱，致使镇江昆曲活动甚为活跃。民国二十六年（1937）冬，日军入侵，镇江濒于沦陷，人员开始疏散，曲社活动终止。

国风票社　京剧票房。民国二十四年（1935），由道能述等人发起创立。地点在镇江市宝塔路福安里口。总负责人为道能述，张沛霖负责外交，叶肖梅为艺术指导，人称“票社三支柱”。主要成员有陈养年、金绍山、郭子贞、张瑞芝、方孝文、邬履之，以及教师唐凌云、戴星儒，琴师陆钧、王荣富等，大多是金融业和商界人士，多数票友还自备部分行头。平时，吊嗓练唱比较活跃。演出以冬赈、救灾义演为多。民国二十六年，丹徒县长郭志诚通过商会会长曹朴安出面联系，国风票社在大舞台连续义演三天。该票社有时也赴南京、扬州等地，与当地票社进行交流演出。民国二十七年，因抗战吃紧，票友一度分散，票社停止活动。两年后，又相继成立业余、菊社、振声三票社，但仍以国风旧友为骨干，并增添了不少新人。直到抗战胜利，三社又合并，重新恢复了“国风”。

票社在群众中较有影响的票友有：荀派花旦叶肖梅，嗓音润，做工细致，曾经荀慧生亲授。常演剧目有《虹霓关》、《红娘》、《樊江关》、《鸿鸾禧》等。他对梅派艺术也颇有研究，如《贵妃醉酒》，也是他的拿手戏。老生张沛霖，能博采众派之长，如马派《借东风》、《甘露寺》，谭派《定军山》、《捉放曹》等，他都能演得各具特色。花脸道能述，宗郝（寿臣）派，他擅演的《除三害》、《逍遥津》、《徐母骂曹》等郝派戏，为票友所公认。麒派老生杨荣山的《追韩信》、《下书杀惜》，女花脸张凤珠的《探阴山》，也颇受群众欢迎。民国三十七年，道能述等人调离镇江，票社遂停止活动。

石港良友剧社　京剧票房。1942年秋，在抗日民主政府领导下的南通石港镇，由

管清泉、黄风池、杨谷中，张心田等 人发起成立。聘请能教各行表演的上海京剧鼓师王世保任教。各乡抗日民主政府纷纷前来邀请演出。1943年春，毕业于南通伶工学社的葛次江回乡，参加剧社并主持剧社的艺术工作。社友达六、七十人之多，各行搭档齐全。不仅排演了一百余出传统剧目，还排演了《打渔杀家》、《打严嵩》、《渔夫恨》、《战蒲关》、《桃花扇》、《亡国恨》等宣传抗敌、反霸的剧目，在苏中四分区的广大地区，及三分区的少数地方演出共达数百场之多。1943年日军侵占石港后，剧社经常趁黄昏天暮之际，避开敌人的坐探、特务和流动岗哨的监视，冒着危险，越过封锁线，赴各抗日民主根据地演出。1946年，华东野战军纵队司令员陶勇率部解放小海时，剧社曾随军演出。并参加四分区庆祝“八一”的演出。分区领导曾署名赠给良友剧社一面绣有“名扬苏中”的锦旗。解放战争期间，剧社活动 停顿。1949年2月南通解放，良友剧社恢复活动，1949年10月1日，调到南通专署礼堂参加中华人民共和国成立的庆祝演出；1950年排演了新京剧《红娘子》、《九件衣》等。1951年1月，南通县文教科命名该社为石港青年剧团，良友剧社遂告结束。

黑林乡农民剧团　1943年春，建立于中国共产党苏北抗日根据地赣榆县黑林村，村长熊正文、农会主席尚庆华为正、副团长，乡指导员梁玉柏总负责。全团近百人，都是青年救国会会员。当时，平原和沿海许多乡镇被日伪封锁，乡里只能从减租减息所得拨出部分钱粮作活动经费。演员由村里组织劳动力在生产上给予帮助，别无报酬。演出服装一部分来自没收地主的衣物和缴获敌伪的战利品，一部分由演员自备。伴奏的乐器自己制造，如用蛇皮、黑鱼皮和桐树板制造京胡、二胡及柳叶琴，用驴皮蒙制成大鼓。还用猪油、铅粉自制化妆品，用桑皮纸做成面壳画上脸谱，以代替复杂的扮相。1943年麦收后，区里召开庆功祝捷大会，剧团演出自编梆子戏《闹翻身》。为配合开辟新区，演员背上乐器和背包，干部将幕布等装上独轮小车，带上大刀、地雷、手榴弹，常在半夜三更穿过山地，奔赴各演出场地。随着土地改革和参军运动等革命斗争的进展，剧团及时编演新戏，如《胜利果实哪里来》、《送郎参军》、《一网打尽》等，深入本县十七个乡、村，并应山东临区专署邀请去演出，多次受到赣榆县政府、临沂专员公署表彰，三次获立功奖状。中华人民共和国成立后，剧团仍创作演出柳琴戏《组织起来力量大》、京剧《光明大道》等剧目，活动一直不断。

灌沭中学文工团　成立于1943年秋，前身是中国共产党抗日根据地东（海）灌（云）沭（阳）边区中学宣传队。行政由学生汤展（即汤草元）负责，业务主要负责人是教员汤增桐（兼导演）。演员、演奏人员有汤化葵、王生、卢静、孙巧珍、谢铁骊、朱南溪、汤化过、于通浩，及京剧票友戴长征、张正银等共计二十余人。演出形式以淮海戏为主，兼歌舞、话剧和童子戏。

团内有严格的导演制度和组织分工。多筑土台演戏，台前放两三个盛满豆油的土盆，

用棉花裹槐树枝放盆内点燃照明。服装、道具大多借用群众日用实物，如《柴米河畔》演出时拎真的猪肉上台，牵真牛真驴、赶真猪真羊过场。剧目大多是教员创作。其中《掼碗》、《三星落》、《伪反正》、《抓壮丁》和《小二黑结婚》等剧目有较大影响。《掼碗》在1946年春召开的华中宣教大会上演出获得好评。费白夜创作的《柴米河畔》唱词，配上吕文桥、汤增桐整理的淮海戏曲调演唱，很快得到推广。词是写“走十里路，看到十样好风光”，遂名为〔十里好风光调〕。此调后来成为淮海戏的基本曲调之一。

文工团还协助地方做群众工作，如动员群众做军鞋，出担架，写墙头标语，教唱革命歌曲等。在地方干部安排下，团员分散到群众家吃住。1945年秋，文工团人员大部分离校工作，学校的文艺宣传活动由新生接替。1946年冬，学校奉命北撤山东，改名宣教大队。1948年，革命形势发展，少数人因病留下，其余参军，随军南下。

泗沭县张圩剧团　淮海戏业余剧团。成立于1944年，由中共泗沭县委宣传部直接领导，首任团长朱书林，主要演员有吴九思、戴钊、苗秀兰、李秀华等人。剧团的任务是编演新戏，配合县委进行政治宣传。1947年10月，蒋必鑫、吴光华、洪其元创作的《土地复查》，曾受到县委奖励，各记大功一次，奖华中币五千元；剧团记集体头等功一次，奖华中币五万元；在淮海地区文艺大赛中还获剧本创作二等奖。张耀华的《血泪仇》，吴光华的《整顿我们的队伍》，1947年在淮海地区涟水大左圩举行的创作交流会上分别获创作奖，并奖粮券三百斤。张圩剧团曾跟随“二纵”部队演出一个多月，还多次赴部队慰问演出和受到李一氓的接见。剧团改编的《白毛女》颇受群众欢迎，刘传文饰演的黄世仁，由于扮演逼真，险遭部队一小战士枪击。吴九思扮演杨白劳出了名，后被还乡团活活刺死。就义前还高唱一段杨白劳控诉黄世仁的唱词。1948年3月，泗沭县联防总队在史集大捷，活捉叛徒嵇迁。张圩剧团随县政府慰问团参加慰问演出，并以剧团名义向战斗英雄赠送银质奖章。张圩剧团的活动绵延到1956年方告结束。

徐社　京剧票房。前身为徐州平剧研究社，成立于民国三十五年（1946）夏。抗日战争结束后，徐州局势相对稳定，京剧活动再次复兴，金融工商各界的一批票友为“提倡高尚娱乐，调剂业余生活”，由徐州市银行协理吴汉民、公库主任王文杰等人发起组成该社。吴汉民为社长，王文杰为总干事，各界票友和银行雇员数十人均为该社社员。曾多次假座中山堂，为筹募徐州公益事业基金而公演，影响渐大。不但广为市民喜爱，而且受到热爱京剧艺术的军政界要人重视。在当时徐州绥靖公署政治部主任（后任徐州陆军总部秘书长）滕杰支持下，于民国三十六年一月，将该社改组为徐社。社址移至崇文路一号。徐州绥靖公署政治部主任秘书（后任徐州陆军总部新闻处长）吴一舟和吴汉民同为社长，滕杰被聘为名誉社长，胡炯心（某通讯社社长）负责对外宣传，王文杰主持日常事务。改组后的徐社，分设平（京）剧、话剧、音乐、美术、体育等组，其中平剧组最为活跃。

后徐社迅速扩大，社员增至百人。其中有很多银行职员和陆、空军官。主要成员有王寿华（老生，烟厂技师）、夏铁夫（老生，火柴厂课长）、张子良（旦脚，万国大药房经理）、赵瑞臣（花面，市银行职员）、张念恒（旦脚，邮电局报务员）、张果为（须生，大中银行职员）、徐旭东（老生兼琴师，赋闲无业）、徐焕桥（旦脚，信用社职员）、许少怡（鼓师，银行职员）、王文杰（琴师）等。他们虽属业余，但都是知名票友，实为该社的核心力量。嗣后，又有邓为军（空军中队长）与王美玲夫妇，以及崔筱东（陆军总部文艺大队长兼中山堂负责人）等军界票友加入，阵容更为可观。他们自备部分衣箱和桌围椅帔，常在中山堂售票演出。常演剧目有《打渔杀家》、《宇宙锋》、《盗御马》、《四郎探母》、《洪羊洞》、《法门寺》、《龙凤呈祥》、《红鬃烈马》等。民国三十六年冬，该社曾参加徐州陆军总部晚会义演，剧目为《龙凤呈祥》，观众中有蒋介石、顾祝同、钱大钧等军政要人。该社对来徐州演出的剧团，如郑冰如、李宗义剧团，白玉薇剧团，顾正秋、胡少安剧团，还在经济和人事方面给予帮助。民国三十七年，王琴生、李盛斌、李慧芳、李丽芳剧团长期在徐州献艺，徐社不仅给予帮助，还多次与其合作会串，作募捐义演。

民国三十六年五月起，徐社还在《徐报》四版辟《戏剧与音乐》专栏（半月刊），发表剧评、随感之类文章，以提高演剧和观剧者的艺术水平。民国三十七年底，淮海战役打响，该社自行解散。

新海连市搬运工会业余剧团　1949年8月成立，主要业务人员有王长波（负责人兼导演）、李玉林（导演）、曹玉成（编剧）及主要演员郑立德、徐业玉、刘文艺、陈玉花等。1951年易名为“新海连市搬运文工团”。该团常年坚持戏曲演出，在新海连一带深有影响。1953年该团改编淮海戏《扔界石》，参加江苏省首届职工业余文艺会演，获演出奖、演员一等奖。并在南京演出二十四场，曾和梅兰芳的《洛神》同台演出。1959年创作淮海戏《搞运输》，参加江苏省职工业余会演，获创作奖、演出奖和演员奖。1960年创作淮海戏《赶江南》，参加江苏省职工业余文艺会演，又获创作奖、演出奖和演员奖。此外，还排演了《挑女婿》、《双推磨》等一批古装剧目。1961年受到文化部、全国总工会、全国妇联、共青团中央及中国文联的联合表彰，被评为“全国文艺活动先进单位”。“文化大革命”伊始，剧团一度辍演。后又恢复演出，移植样板戏《沙家浜》等。1980年后，因团内一批业务骨干或年龄已大，或工作调离，演出渐止，文工团自行解散。

龙尾区业余剧团　前身为新海连市民主区宣传队，初建于1949年夏。1951年3月，原新海连市的民主区、新龙区合并为龙尾区，成立了龙尾区业余剧团。由市文化馆组织安排业务活动。共有演职员六十余人，吴子仁任团长。成员大多来自社会上的文艺活动积极分子，有一定的表演基础。建团初期，以排练歌舞小节目为主，1952年起改演淮海戏。演员多拜淮阴大众淮海剧团（江苏省淮海剧团前身）的朱桂洲、刘长珍、王宝萃、戈淑琴等主要演员为师。不到一年，便能登台演唱。先后排练了《蓝桥会》、《小姑

贤》、《皮秀英四告》、《王定保借当》、《春香传》等剧目。医务界人士热情捐款，为剧团添置了行头。该团行当齐全，演员唱腔味道浓，表演也较好，所到之处，均受到观众热烈欢迎。1953年起，剧团还创作排练了《拾棉花》、《一篮草纸》、《扔界石》等剧目，多次参加地、市业余会演，均获奖。该团演出的《小姑贤》，曾招待过外宾。1955年10月，该团与盐河区业余剧团合并为新浦区业余剧团，仍以演淮海戏为主，直至1959年春解散。其中主要演员吴子仁、吴兴春、吴兴霞及乐师周承恩等转入专业淮海剧团。

泰兴县大众业余剧团　1949年秋，泰兴县民众教育馆集中各界京剧爱好者组成。团委会七人，指导员赵福建，团长张西庚、常继良，副团长葛恒（兼编导）。团员三十多人，后增至一百四十多人。经费来自公演售票。演出剧目有京剧《红娘子》、《九件衣》、《节烈千秋》、《皇帝与妓女》、《梁山伯与祝英台》等。抗美援朝期间，剧团自编京剧现代戏《臧大二子》，很受欢迎；为捐献飞机，曾与醉丽君京剧团联合义演《皇帝与妓女》。剧团不仅演京剧，还演过锡剧《双推磨》、《走上新路》，扬剧《挑女婿》及自编的《姑妈探亲》、《血海深仇》、《江心洲》等。也曾演过歌剧和话剧。部分创作剧目曾参加县、地区、省的业余文艺会演 并得到好评。剧团不仅丰富了群众文化生活，也培养了一批文艺人才。1960年春，泰兴县文工团建立时，大众业余剧团因主要演员被选调而解体。

友艺集　京剧票房。1950年2月，由新生社倡议，联合华社、中联社等票房部分成员及一些票友组成。曾参加南京市文艺工作者工会和南京市戏剧电影业公会主办的南京市戏曲、电影界劝募寒衣支会联合大义演 。该票房每天下午在太平南路安乐酒店（今江苏饭店）小礼堂举办京剧茶座，由成员轮流清唱，来宾亦可献艺，深受京剧爱好者的欢迎。同年8月，票房搬到原康乐酒家（今交电公司仓库）继续举办茶座。除清唱外，每逢周末还加演一场彩排，不定期举办京剧唱、念、做等知识讲座。此外，还办了短期培训班，由汪剑耘、管公衡、范儒林、赵寿良等任教。黄梅戏演员严凤英，曾参加过友艺集的培训班。1953年后，由于经办人纷纷就业，友艺集停办。

南通市职工业余京剧团　前身为南通市业余京剧组。该组成立于1950年。成员有各行业职工中的京剧爱好者及票界同人。活动地点在电台及人民公园等处。1952年市劳动人民文化宫落成，该组正式划归市总工会领导，更名为南通市工人业余京剧团。周祖坚任团长，周安善、陈国钧任副团长。1978年又易名为南通市职工业余京剧团。周安善任团长，卢永才、金笑兰任副团长。活动阵地在市文化宫内。该团主要成员在艺术上较有造诣者，前期有老生周溥孙、陈心园、李洊源，青衣周祖坚，文武小生周安善等。后期有老生陈国钧，青衣花旦金笑兰等。先后排演过《唇亡齿寒》、《投笔从戎》、《奇双会》、《白门楼》、《四郎探母》、《玉堂春》、《花田八错》、等传统剧目，及《立志耕耘》、《自有后来人》等现代剧目。参加过为抗美援朝捐献飞机及救济失业京剧演员的义演，并曾赴江阴、徐州等地，为采石、煤矿工人慰问演出。

石港青年剧团　1950年12月，经南通县文教局授旗命名而问世。戴国荣、王长明、徐友佩等先后为业务负责人。青年剧团兼容了前良友剧社张如春，醒民剧社张心田，良友剧社黄凤池、杨长年、王义芳及工人剧团李鑫泉等票界前辈。又吸收了周汉寅、汪润生等青少年，前后计有百余人。黄凤池是主要教戏师傅。该团排演过《北汉王》、《潇湘夜雨》、《徐策跑城》、三本《铁公鸡》、《群英会》等三十三出剧目。足迹遍及南通城乡。剧团先后向专业文艺团体输送过八名演员。此外，该团还排演过越剧《梁祝》、锡剧《走上新路》、黄梅戏《天仙配》等。剧团还另设歌剧队、话剧队，排演过话剧和歌剧。1958年，被石港公社文工团取代。

南京乐社昆曲组　南京乐社成立于1954年，其昆曲组由甘贡三负责。地点在中山东路一号。曲友多达百余人。"文化大革命"中停止活动。1980年3月，在秦淮区文化馆恢复活动，属南京市文联领导。社长甘涛，副社长朱平，昆曲组组长甘南轩，副组长爱新觉罗·毓婍，笛师高慰伯。曲友有三十余人。除每星期日下午二时至五时的固定唱曲活动外，该组还应邀或因外地曲友的到来，曾多次举行古典音乐会和曲会，如1980年11月，南京乐社在秦淮区文化馆梨香馆举行古典音乐会，该组演出《牡丹亭·游园》；1981年3月，张庚、俞琳、俞振飞、赵景深参加了该组在瞻园兰花厅举行的曲会。参加者除该组曲友外，还有组外人员，每次都在五十人以上。

常州市业余京剧研究社　1955年由常州市文化馆筹建，蒋君稼为名誉社长，汪剑农、焦吟松为顾问，常斌海为社长，周赓禹、李明波为副社长，社员一百二十人。翌年秋，该社假红星剧院正式成立暨首次公演，梅兰芳、韩世昌等寄来贺词。公演剧目为庄树仁的《草桥关》，方子华、苏少英的《华容道》，张丽娟、周玉琴等的《四郎探母》。该社成立以来，曾多次在红星、常州剧院公演，剧目有《玉堂春》、《打龙袍》、《凤还巢》、《金玉奴》、《黑风帕》、《探阴山》、《孔雀东南飞》等。此外，该社还经常深入工厂、农村演出，常演剧目有《投军别窑》、《追韩信》、《群英会》、《红鬃烈马》、《春秋配》、《龙凤呈祥》、《断桥》、《天霸拜山》、《文昭关》、《空城计》，以及现代戏《林海雪原》、《白毛女》、《青霞姑娘》和《审椅子》等。1966年"文化大革命"开始后，该社停止活动。

扬州业余昆曲研究组　1956年12月由扬州市政协、市文化馆联合柬请本市爱好昆曲人士组成。组长周幼芬，曲师冯幼亭、谢真茀，导演郜痕，组员近二十人。老生张鑫基、汪彭臣，小生谢谷鸣，小旦袁宝畸、郁原宜，贴旦曹敏、茅玉英等。活动除清唱外，还公演过《牡丹亭·闹学、游园》、《孽海记·思凡》、《狮吼记·跪池》等折子戏。"文化大革命"初，一度停止活动。1966年12月，报经市文联同意，恢复活动，改由市文联领导，更名为扬州市文联业余昆曲研究组，组长张鑫基。"文化大革命"中期，曲友衰老病死过半。"文化大革命"后，除吸收部分青年予以培养外，加强对昆曲的理论研究，编印《内部交流资料》（不定期），内容有曲讯、创作、学术研究等，由谢真茀、郁念纯

主编，发向国内各专业和业余昆剧团、社进行交流，已刊出十二期和两期增刊；其中任半塘写的《今天的昆剧自有它的历史使命》一文，在《昆剧艺术》创刊号转载。在创作方面，有谢也实、谢真茀根据曹禺的话剧《王昭君》改写成的七场昆剧剧本。

青口镇柳琴剧团 1960年在赣榆县青口业余文工团基础上组建的半专业性演出团体。演职员四十人，聘请本县原长胜京剧科班老艺人曹长泰和京剧票友朱平福教练基本功。原文工团曾自编小戏《农村好风光》（许学环导演，崔自华、陈凤兰主演），1959年由江苏电影制片厂拍成新闻纪录片。该团成员来自镇属工厂或商店。虽为半专业性质，党、团、行政组织机构健全，作息制度和演出纪律严明。去乡镇演出时，用具都由演员自备平车装运。如无剧场，全体动手搭土台。每周坚持二小时政治学习，半月开一次民主生活会。建团三年，共积累《刘介梅》、《红霞》、《拾棉花》、《龙凤面》、《挡马》、《花丁香》、《灵堂花烛》等大小四十出现代和传统剧目。购置了服装、软硬景片、灯光等设备和三辆平车。其费用由镇政府拨款三千六百元，其余皆从演出所得支付。1963年3月剧团解散。成员均回原单位工作，仍保持业余活动。

徐州铁路文化宫业余京剧团 1978年成立。前身是1946年以徐州铁路站副站长孙玉坤为首组织的票房。教师吴长林、董庆海。成员有王彦亭、赵福生、王兴田、谢金城、杨小初等。解放战争前后，该票房几起几落。1952年开始活跃。曾排演现代戏《关汉城》，宣传抗美援朝运动。并与徐州市运输公司、运输业工会联合主办捐献飞机大炮义演，剧目有《四郎探母》、《群英会·借东风》等。1956年，曾演出《起解会审》、《别窑》、《武家坡》等。1957年，停止活动。1960年，徐州铁路分局成立宣传队，下分京剧、豫剧、歌舞三个团。京剧团团长邱文焕，副团长李增生、王兴田。铁路分局拨款一万余元添置行头、道具。成员有马若英、杨小初、王兴田、杨玉惠、唐春恩、孙万增等。演出过《将相和》、《追韩信》、《打渔杀家》等剧目。曾多次到济南、蚌埠为路局党代会、工代会和工厂、部队作慰问演出，受到好评。1963年，因蚌埠铁路分局成立，京剧团成员大部分调走，剧团即告解散。1978年，铁路文化宫文艺组以退休职工王兴田为首，由姜培林、张红、王麟祥、杨小初联合徐州市票友王寿华、张洪来、陈贤剑、刘锡樽等，在艺术指导明菊庵、张金潭的帮助下，正式组成徐州铁路文化宫业余京剧团。推举唐春恩为团长，谢金城、李兆芳为副团长。演出了《群英会·借东风》、《四进士》、《凤还巢》、《红娘》、《捉放曹》等戏。

苏州昆剧研习社 学习与研究昆剧艺术的业余文艺团体。属苏州市文联、市剧协领导。1982年2月6日成立。社址设在苏州高长桥江苏省苏昆剧团内。社长贝祖武，副社长钱大赉、樊伯炎，社员五十多人。组织“曲叙”、“同期”活动，以及延请老曲家为青年演员“拍曲”、授课。1982年5月30日，邀请京、津、宁、沪、扬等地业余昆剧界人士，假韩家巷鹤园举行南北曲家会唱。张元和、熊履方、王守泰、甘南轩、谢真茀、郁

念纯、朱尧文等六十余人应邀参加。昆剧表演艺术家俞振飞亦莅会，并即席唱了《荆钗记·见娘》片断。

行会、协会、学会与研究机构

南教坊　明洪武年间，在南京建立教坊司，设奉銮一员、左右都留舞各一人，左右司乐各一人，为明代中央及首都掌皇宫乐舞承应，管理乐户及戏曲、歌舞艺术演出之机构，属礼部。

明初，洪武帝于南京富乐院，又先后建南市、北市、轻烟、柳翠等十六楼，集中全国各地妓女、罪臣家妇及掳获降附人等入院、楼，称乐户，由教坊司统管。洪武时在教坊司“禀食”的乐人达七百余人，缙绅宴集，可召教坊司艺人演出。为管理乐户戏曲艺术的演出，《御制大明律》还规定：“凡乐人搬演杂剧、戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百……；其神仙道扮及义夫节妇、孝子贤孙，劝人为善者，不在此限。”

永乐帝迁都北京，教坊司称南教坊，已无皇宫承值，以应官吏酬酢为主要活动，小集多用散乐，大席则用北曲大套。明中叶，南教坊大盛，“连街接弄，最为歌舞胜地”。正德时南教坊艺人集中处即有正西伎艺厢、三山伎艺厢、城南伎艺一厢、城南伎艺二厢四处。正德南巡时，对南教坊曲师顿仁、臧贤最为赞赏，并将顿仁带至北京。后顿仁“尽传北方遗音，独步东南”。万历三十二年（1604），南教坊马四娘率十五、六女郎，赴苏州演出《北西厢》，轰动一时。其中，巧孙“于北词关捩窍妙处，备得真传，为一时独步”。又有傅寿，被称为“金陵唱北曲之殿”。因此《万历野获编》称：“自吴重南曲……而北词几废，今惟金陵尚存此调 。”

延至明末，南教坊还出现过著名北曲演员朱云仙。但自明中叶以后，南教坊逐渐衰落，万历末就有教坊司人员每年初往富贵家送春、奏乐讨赏，实为沿门乞讨。明亡，南教坊不复存。

苏州老郎神庙梨园公所　苏州昆剧行会。据《清嘉录》卷七：“老郎庙，梨园总局也。凡隶乐籍者，必先署名于老郎庙。庙属织造府所辖，以南府供奉需人，必由织造府选取故也。”

苏州老郎神庙之创始年代无考。康熙二十九年（1690）付梓的《百城烟水》亦无载。其成立年代大抵在清康熙中叶至雍正十二年间。初名“喜神庙”，设在郡庙旁，乾隆元年（1736）七月移建镇抚司前。

至于该庙所祀老郎神，据嘉、道间所撰《吴门表隐》卷九：其时庙内“祀翼宿星君。

神少年称老郎，实后唐庄宗，因兴梨园，故祀之，六月十一日神诞。亦作唐明皇。又谓騩山神耆童；又云颛顼子老郎。其神有洪涯、叔孙通、雷海青、黄幡绰、万宝常、魏良辅、李龟年祔”。上述数说，按其相传时代，初步可分：

一、最初出自《山海经·西山经》：騩山“其上多玉而无石。神耆童居之。其音常如钟磬。”晋人郭璞注：“耆童，老童。颛顼之子。”二、自创建苏郡喜神庙后，据《梨园原》载：“老郎神即唐明皇，逢梨园演戏，明皇亦扮演登场，掩其本来面目。唯串演之下，不便称君臣，而关于体统，故尊为老郎之称。………戏中所抱小娃谓之喜神。”《吴门补乘》亦云：老郎庙“其神白面少年，相传为明皇”。一说原供庙中“作白面黑三绺须穿龙袍的是唐玄宗李隆基，另一作白面无须穿龙袍者，据说就是李克用之子后唐庄宗李存勖”。三、据乾隆四十八年十一月《翼宿神祠碑记》载：“苏之以伶为业者，旧有庙，以祀司乐之神，相沿曰老郎神，其名不知何所出？其塑像服饰，亦不典。近适有重修之役，予为易其祀曰翼宿之神。”四、咸丰十年（1860），神像神龛被毁；光绪七年（1881）六月捐资重塑，其神像外形“王冠蟒袍玉带无须的白面少年”。从此，苏州昆伶乃复返正始，咸奉“白面少年”的老郎神以为祀。1956年，该庙移交苏州市民政局，后以其址改建苏州湖笔厂。

苏州昆剧行会，至迟创办于明末，直至清康熙中叶，其聚集唤找之地犹在吴趋坊。前述之老郎神庙实为苏州梨园公所筹建；该所在乾隆元年的六十六位代表人物名单，详见《梨园公所感恩碑记》。乾隆初该所又创设如意会。迨至乾隆四十八年，曾在苏州梨园公所捐款或挂牌登记之外地昆局有：湖广局、湖广小班局、河南局、山东局、山西局、福建局、台湾局、京局、天津卫、上海局、济南局、胶州局、池州局、长兴局、六合局等。嘉庆三年（1798），隶属该所的合郡梨园各会共计十九：如意、吉祥、建兴、建隆、建恒、建永、建福、建升、建安、建新、建泰、建宁、建仁、建义、建礼、建智、八音、永安、长庆。道光中叶以后，“苏城老郎神庙为梨园、清音集议之所”。道光二十九年（1849），新增“康宁会”。

苏州梨园公所历来设有董事或司事，负责诸如挂牌、入庙、捐款、集议（或设“祖师爷公堂”），“苏城昆腔演戏”，承应内廷挑选，修葺庙宇神龛，举办义茔瘗葬等同业善举，以及每逢神诞朔望拈香祭祀等日常事务。其最后两代司事为沈月泉、沈传芷父子。目前苏州尚存老郎神庙与梨园公所碑刻计六种。

扬州删改戏曲词馆　乾隆四十五年（1780）十一月，清高宗弘历密令军机大臣等：“……此等剧本，大约聚于苏、扬等处，著传谕（两淮巡盐御史）伊龄阿、（苏州织造）全德留心查察，有应删改及抽彻者，务为斟酌妥办。”（《大清高宗纯皇帝实录》卷一千一百八十）据张其锦《凌次仲先生年谱》：乾隆四十六年二月初一日，凌廷堪应伊龄阿之聘，客扬州，参与删改古今杂剧、传奇之违碍者。扬州删改戏曲词馆，约正式成立于此时或

稍前。黄文旸、李经任总校，凌廷堪、程枚、陈治、荆汝为任分校；委员有：淮北分司汉阳张辅，板浦场大使长洲汤惟镜、经历查建佩，扬州朱赏、罗聘、李斗、张宗泰、仇俶、张海观、朱炫、柳梦荐、周鸿、叶永福、林李、汪锡维、闵华，仪征方元鹿、赵参、汪文锦、陶鉴、石椿、李灏，高邮金兰，泰州宫国苞、黄廷垣，通州陈模，如皋管谢、涛广文，丹徒唐玉、法嘉荪，丹阳荆青，溧阳史应曜，武进岳肇基，阳湖褚邦庆，金匮王灏、华光祖、筱熙，宜兴万应馨，吴县惠承绪，长洲宋道 南使君，江宁李纮广文、翁廷仪，山阳金培孝廉、朱株、程鹤年、潘源、沦渭、胡裕耒，沭阳关白华中翰，桐城刘涛，歙县吴鲁、汪端光、谢溶生侍郎、叶天赐、洪瑞、方世升、汪埭、汪桂，休宁金忠沂别驾，黟县汪焘广文，泾县朱森桂，全椒金兆燕博士、退琏、筱台骏，盱眙江沆使君，天长林道源，奉天邬佛保、郎兆梦，长白年王臣，天津张赐宁，钱塘孙咸、程升元、黄易主簿、詹帷英、钱东，嘉兴王馨、张惟敬、陈天遴，石门蒞梦桂，乌程沈国栋、周梦旦、沈锦春，归安严文彝，山阴童钰，会稽王光祖、王忠抒、王嘉年、沈锦林参军，汉阳张永清主簿，大定刘文清使君，奉新徐日吉孝廉等八十八人。查勘戏曲的具体要求和做法，弘历都亲自作了指示："因思演戏曲本内，未必无违碍之处，如明季国初之事，有关涉本朝字句，自当一体饬查。至南宋与金朝关涉词曲，处间剧本，往往有扮演过当，以致失实者，流传久远，无识之徒，或至转以剧为真，殊有关系，亦当一体饬查。………并将查出原本，暨删改抽彻之篇，一并粘签解京呈览。但须不动声色，不可稍涉张皇。"（《大清高宗纯皇帝实录》卷一千一百八十）该馆秉承乾隆旨意，将苏州织造进呈的戏曲剧本认真审查和删改。据李斗《扬州画舫录》卷五："乾隆丁酉，巡盐御史伊龄阿奉旨于扬州设局改曲剧，历径图思阿并伊公两任，凡四年事竣。"实际上只用了一年时间（见黄文旸《曲海序》和《凌次仲先生年谱》）。除将"删改抽彻"的剧本"解京呈览"外，黄文旸编有《曲海》二十卷。此书不见刊行，仅存《曲海总目》一卷，载于《扬州画舫录》。从中可知所查勘的剧目，计有元人杂剧一百种、明人杂剧六十三种、清人杂剧五十七种、元人传奇三种（实为《弦索西厢》、《西厢记》、《伏虎缘》，明人传奇二百六十九种，清人传奇四百九十八种，共九百八十种。较黄氏自称的一千一百十三种，实少三十三种，或是《扬州画舫录》刊刻时遗漏。许多优秀的作品因遭到禁毁而失传。

苏州梨园祖师庙　　苏州京班行会。清光绪 十七年（1891）成立于阊门外义慈巷（今十六号，后门通洪兴里），坐东朝西，内设（京剧）梨园公所，为苏州京班艺人聚议办事机构，向祀唐明皇为祖师。

清嘉庆间奉谕旨："除昆弋两腔，仍照旧准其演唱；其外乱弹梆子弦索秦腔等戏，概不准再行唱演。"嗣后，外来乱弹等戏班逐渐转至阊门外一带演唱，并在朱家庄成立徽班公所。同、光间，皮簧戏崛起，阊门外乃陆续兴建京戏园。及至光绪前期，有名于北方的河北梆子艺人郑长泰（河北故城县人，工武生，擅演孙悟空，艺名"赛活猴"），"遁迹

江南，艺名藉甚，遂不复作北归想，娶吴城童氏夫人，因家江南。………光绪十六年，薄游吴下，见同业鳏寡孤独之穷无所归者，比比皆是，尝恻焉悯之，每欲建屋收容，以免失所，于是其志愈坚，而苦力有不逮，乃效法比丘之苦行，奔走募化，不遗余力。幸苏织造董志明尚衣、赣抚德晓峰中丞鉴郑意诚志坚。慨捐万金，乐助其成，于是在阊门三乐湾购置土地，鸠工庀材，监视缔造，经年而落成。命名曰苏州梨园祖师庙。规模宏大，神像庄严，堪与吴中诸名刹埒。又鉴于同业髫令失学之众，另辟余屋，创菁莪学校，以培植之。”（《苏州梨园祖师庙郑公长泰暨童氏夫人纪念碑》，现存苏州碑刻博物馆）宣统三年（1911）冬，郑长泰逝世；民国二十年（1931）五月，童氏夫人乃将庙产无偿交存“上海市伶界联合会”保管。当时该会第三届执委会主席为林树森，委员有周信芳、赵如泉、常云恒、周筱卿、陈嘉、陈嘉祥、伍月华、韩金奎、李逢南、王瑞林、谢福棠等。抗日战争爆发后，委托马少波代管庙产。1958年，祖师神像等被毁，庙址逐渐散为民居。

江苏省公共娱乐事项审查委员会　成立于民国十九年（1930）十二月，由国民党江苏省党部、民政厅、教育厅各派二人组成。主任委员杨慎初，委员杨昌运、周化鹏、焦文基、沈子健、叶润皋。该审委会负责管理省会（镇江市区）范围内的戏剧曲艺演出活动，审查戏目和词书。该会组织章程声称：“遇有违反党义或妨碍风化时，得随时取缔或纠正。”对演员及娱乐场所管理甚严，凡艺人、班社来省会演出者，须进行登记并交纳登记费；凡演出的戏目和词书等，各娱乐场所均须及时申报，经审查批准后，发给演出许可证，方可演出。如遇“表演有越轨言论”者，未领取演出许可证自行演出者，或经审查后私自改换剧种与戏目名称者，一经发现，即给予警告、停演或取消营业的处分。演员离开省会未注册者，逾期一月即取消其登记资格。对“扬州小戏”、“淮安戏”、“摊簧小戏”曾一度禁演，民国二十五年十一月后始放宽限制，通知各娱乐场所“凡演扬州戏苟无违反本会审查规则者，一律准予开演。”

该审委会曾组织过冬赈义演，通知加演禁烟节目宣传。日本侵华，国难日益严重时，又曾提倡演出反侵略和富有爱国精神的戏剧。民国二十五年九月曾发给各剧场《淞沪战史》、《宋哲元》、《文天祥》等剧本三十四种，规定“切实排练”，“每星期至少表演两种”。民国二十六年二月，曲艺演员山药旦在亦乐林清唱社演唱时，因“表演颇能宣扬革命事迹”，曾给予题字嘉奖。是年冬，日军逼近江苏，省会各机关撤退，该审委会活动遂亦停止。

南京特别国剧演员协会　民国二十三年（1934）由赵锦堂、汪钧玉、潘奎芳、乔鸿年、万里明、傅兰等十三人发起成立，推选赵锦堂为会长，乔鸿年、汪钧玉为副会长。会址在南京夫子庙西石坝街。

雷喜福、杜丽云、王又宸、梅兰芳、马连良、奚啸伯、姜妙香、章遏云、黄桂秋、叶盛兰、刘连荣、芙蓉草、新艳秋、林树森、茹富蕙、金少山、李万春等知名演员先后为

该会举行义演和资助。

国剧演员协会主要活动有：设立中西医诊所，为会员免费治病；帮助吸毒艺人戒烟；救济贫苦艺人生活；办理病故艺人的殡葬等福利事项。

民国二十六年（1937）日军大肆轰炸南京时，该会于中秋节迁往中华路福利大戏院，不久福利大戏院被烧毁，协会宣告解散。

苏中文艺协会　1941年7月21日，中共苏中区党委和苏中军区政治部，在如皋（东）栟茶镇缪家祠召开苏中区第一次文艺工作者代表大会。出席会议的代表有里河十多个京徽班的班主及主要演员、弹唱盲艺人、说书人、民间画师、新四军的文艺工作者。夏令营如皋旅栟茶镇学生也参加了大会。代表大会由军区政治部周平（原名裘振国）主持，管文蔚司令员作了政治报告。会议期间，双福班的赵子林、金爱琴合演了京剧《投军别窑》，新双福班的杨青山、杨桂琴演出了《打渔杀家》，木偶班的方四表演了木偶戏片断，盲艺人唱了曲子。会议的第三天，苏中区文艺工作者协会正式成立，选举产生了由十五名理事组成的第一届理事会，周平为主任，何晴波（栟茶小学校长）为副主任，杨洪春、赵子林、曹少洪、金光明、梅广泰等为常务理事。周平代表该会宣布命名了三个京剧团：原双福班更名为林记京剧团，团长赵子林；原联胜班更名为联胜京剧团，团长杨洪春；原新双福班更名为光明京剧团，团长金光明。同时宣布将五个集镇的庙台改为五个剧场：即栟茶设第一剧场，马塘设第二剧场，丰利设第三剧场，石港设第四剧场，掘港设第五剧场。该会还宣布禁演《九更天》、《杀子报》等十二出戏。对《清风亭》、《同恶报》等剧目提出了修改意见。最后通过大会宣言，号召苏中区文艺工作者团结起来，为开展敌后文艺工作而斗争。

南京梨园公会　民国三十一年（1942）成立。为南京京剧和地方戏曲艺人自发组织的民间行会。民国二十九年（1940）十一月间，由南京京剧艺人乔鸿年、秦阔臣、宫济川、刘树培、陈野蝉、陈鹤昆、乔世清等四十余人筹组，乔鸿年当选为理事长，赵筱芳当选监事长。聘请陈鹤峰为名誉理事长，张桂轩、沈素秋为顾问。设立筹募基金义演委员会和福利委员会。会址设在新姚家巷余庆里三号。民国三十二年（1943）该会迁入东钓鱼巷二十七号梨园祖师庙内。筹备期间，名演员李少春、白玉薇等率领剧团，会同南京大戏院、明星大戏院、民众大戏院的主要演员，为筹募建会基金举行首次联合义演。民国三十一年三月二十二日，在南京建康路丽都大戏院举行大会，正式成立。梨园公会初期发展会员约五百人。为保障会员权益，特聘请奚树基、龚筱珊律师为常年法律顾问。

民国三十一年至三十三年间，为筹募协会基金而义演的演员有云艳霞、赵晓岚、王少楼、高百岁、高雪樵、刘雪涛、田蔡琳、孟鸿茂、李慧芳、李宗义、李玉芝、王玉让、白家麟、顾正秋、关正明、陈正薇、王正堃、王正屏、孙正阳等。

民国三十二年二月，梨园公会召开第二届第一次会员大会，选贺云翔为监事长。同

年十二月，公会扩大为“剧艺公会”。民国三十三年一月，剧艺公会举行大会，通过会章，并投票选举理监事。选出的新理监事有武龄童、张月娥、崔东升、顾春山、汤慧声、吕庆寿、刘哈哈、于占元、高凤山、孙恩祥等。乔鸿年为理事长，贺云翔为监事长。

民国三十三年（1944）以后，一些来南京演出的各剧种名演员唐槐秋、唐若菁、梅喜、顾兰君、张伐、白穆、白云、高秀英、高玉卿、小彩舞、白云鹏、杨天笑、赵宝山等都加入了该会。上海市戏剧界反对“艺人登记”抗议斗争时，南京剧艺公会积极响应，复电声援。

民国三十四年抗日战争胜利后，剧艺公会停止活动。

南京市文学艺术工作者联合会民间艺术部　1950年6月成立。主任萧亦五（兼总干事），副主任苏堃，副总干事梁冰。隶属于1953年江苏省建省前的南京市文学艺术工作者联合会，是团结教育全市戏曲、曲艺艺人及票友的群众组织。

在此以前，南京文联在1949年11月成立时，在戏曲方面建有以下机构：《新戏曲》编委会、京剧改进会筹委会，由严朴负责；地方戏改进会筹委会，由周镜泉负责；曲艺改进会筹委会，由萧亦五负责。并成立南京市曲艺工作团，作为改革曲艺的试验单位。

民艺部成立后，进行了全市戏曲、曲艺艺人的调查登记，初步了解了他们政治、艺术、生活的情况和存在问题。举办了两期戏曲人员讲习班和一期时事研究班，参加的艺人共五百四十人次。举办了1951年第一届全市戏曲春节会演。组织艺人参加“七·七”、“三·八”的群众游行。组织领导戏曲工作者配合土改、抗美援朝、镇反等政治运动，编演了一批为群众欢迎的新戏。组织艺人义演，捐献飞机大炮，支援抗美援朝和救济贫困艺人。会同司法、公安部门，制裁了戏霸和流氓欺压、剥削艺人的行径，使夫子庙、下关、朝天宫等艺人集中地的社会风气根本好转。此外，民艺部还做了帮助艺人改行转业，组织他们学习文化，请教育单位给贫困艺人子弟免费入学等工作。

南京市戏剧曲艺工作者协会　1949年11月20、21日召开南京市第一届文学艺术工作者代表大会时，宣布成立中华全国文学艺术界联合会南京分会（简称南京文联），1950年6月，正式设立各个职能部门，戏曲曲艺工作由民艺部负责，萧亦五任主任兼总干事，苏堃任副主任，梁冰任副总干事。1951年6月9日，召开第二届市文代会，成立戏曲改进委员会，主管戏曲曲艺工作。主任萧亦五，副主任尚小云，副总干事梁冰。同时成立影剧工作委员会，主管话剧、电影工作。陈瘦竹为主任，沈西蒙、吴仞之、黄宗江为副主任，晨钟为副总干事。1953年7月，省、市文联合并，市文联工作由文联代管。1958年下半年市文联恢复。1962年1月18日召开第三届市文代会，宣布戏剧曲艺工作者协会正式成立，马子馨为主席，竺水招、商芳臣、苗胜春、金梨为副主席，日常工作委托市文化局艺术科主持。1968年10月“文化大革命”期间，市文联解散，各协会停止活动。1980年11月28日，举行第四届市文代会，恢复建制，修改并通过了新的章程，推选王

彻为主席，陈晨曦、杜秀彬、胡亚东、魏洪涛为副主席，殷新华（驻会）、王小芬（驻会）为副秘书长。

市剧协为南京市文联团体会员。成立以来，剧协坚持专业性、学术性、群众性、统战性的特点。经常组织创作人员深入生活，理论研究人员进行专题研究，并组织会员观摩，开展对外交流活动。市剧协还先后成立了评论组、曲艺学会等学术组织，帮助组织了南京市京剧研究会等群众团体。并先后主办过群众业余话剧小品、京剧演唱大奖赛，吸收了一批业余群众文艺骨干入会。

苏南无锡市戏曲改进委员会　1950年4月1日，由苏南文联与无锡市文联戏改组联合组成。会址在无锡市师古河十二号。吴白匋任主任委员，高野夫、袁硕任副主任委员，吴石坚、方正、高阳等二十三人为委员。下设常锡剧、越剧、淮剧、评弹等四个编导小组，和地方剧分会、京剧分会、曲艺分会，定期研究戏曲改革工作，直至1953年初江苏省建省撤销。

苏南无锡市戏曲改进委员会曾连续三次举行戏曲改革大竞赛会演。1950年4月23日至5月12日举行的"红色五月"演出竞赛，参加的艺员计六百二十五人，剧团十二个，计京剧团四个，锡剧团四个，越剧团两个，淮剧团两个。共上演十四个新戏。并组织各戏院编导成立戏曲研究改进会，由幕表制逐渐改为剧本制，创作改编的新剧有：《祥林嫂》、《白毛女》、《九件衣》、《回头是岸》、《热血青年》、《倪黄狼》、《显应桥》、《黑夜盗金牌》、《贩马记》、《褚凤娣》、《红娘子》、《明末春秋》、《血泪剑》等。8、9月间，苏南文联筹委会选调苏南各地戏曲界的艺员、编导等四十余人，举办了一期"艺人讲习班"，学习新民主主义的文艺政策、土地改革法和创作业务等课程。9月上旬，分头从事有关土改宣传的创作，创作了《积善人家》、《长夜到天明》等，由先声锡剧团、首先锡剧团实验演出，受到农民观众的热烈欢迎，并由苏南文联筹委会编入《苏南戏曲丛书》。

1951年6月，举行镇压反革命专题创作演唱竞赛，参加竞赛的有锡剧、越剧、淮剧、滑稽戏、话剧等剧种和艺人。1952年举行"三反五反"戏曲创作会演，出现了地方戏演出现代戏的高潮。

苏北戏曲改进会　该会于1951年4月在扬州成立。由苏北文联主办。顾鲁竹任主席，王少堂、金忠任副主席。该会以第一次全国戏曲工作会议精神为指导，研究贯彻"百花齐放、推陈出新"的戏曲改革方针，制定了较为完备的章程，拟定了"改人、改制、改戏"的要求与方法。

1953年秋，在扬州地区进行剧团登记；凡在此间的民间职业剧团，包括船上的卖唱小组，均悉登记；演唱的戏曲剧目内容，均须于演出前送交改进会审查。此时，共有会员三百余人。

1954年后，由张青萍具体指导该会工作，业务颇有进展，曾先后编著了《维扬戏的

发展概况》、《江淮戏的曲调介绍》，整理了扬剧《双下山》、《竹水争春》等。1957 年，该会停止活动。

苏南行政公署文化事业管理局戏曲审定组 1952 年 8 月，苏南行政公署文化事业管理局举办苏南地方戏剧团训练班（十四个锡剧团，一个沪剧团，近六百人参加），为改变剧团演出幕表制为剧本制，抽调了各剧团的编剧、演员组成了戏曲审定组。组长周特生。成员有俞介君、谢鸣、季彦辉、曹望、陆剑峰等人。根据锡剧传统剧目（幕表戏）及话剧、歌剧本而整理改编的古装戏有《宝莲灯》、《翠娘盗令》（又名《盗金牌》），现代戏有《翻身姐妹》（话剧《赵小兰》）、《白毛女》（同名歌剧）、《葡萄熟了的时候》（同名话剧）、《王贵与李香香》（同名歌剧）、《太平钱》（赵树理小说《登记》）等，分别由训练班中各个剧团排演。翌年初，苏南、苏北合并建省，改名为江苏省文化事业管理局戏曲审定组。组长吴白匋，副组长杨彻 。审阅各市、县剧团送审剧本，挖掘整理、改编传统剧目。自 1953 年起，整理、改编的锡剧传统剧目有《双推磨》、《庵堂相会》、《秋香送茶》、《小鹦哥》、《阁老游春》、《养媳妇》、《绣荷包》，扬剧传统剧目有《袁樵摆渡》、《赶山塞海》、《挑女婿》、《陈英卖水》。1954 年 11 月又扩大为江苏省文化事业管理局戏曲编审室。江苏省文化事业管理局局长钱静人兼主任。吴白匋、孙大翔、萧亦五为副主任。成员增加了练福和、丁汉稼、叶至诚、宋词、何鹤、温士奇、赵瑞琪等。又整理、改编了锡剧传统剧目，有《显应桥》、《水泼大红袍》及根据小说改编的《红楼梦》，创作的锡剧现代戏有《事故》、《两匹次布》；扬剧传统剧目有《白蛇传》，现代戏有《防汛英雄》、《三里湾》（同名小说改编 ）；整理了王少堂扬州评话《武松》。此机构于 1956 年 2 月撤销。

江苏省剧目工作委员会 江苏省文化局下设的组织，是在 1953 年江苏省文化事业管理局戏曲审定组（1954 年扩大为戏曲编审室）基础上于 1957 年 5 月扩建而正式成立。领导全省戏曲剧目挖掘、整理、创作、出版和资料收集的事业单位。周邨任主任，吴白匋、梁冰、萧亦五、张伯和任副主任。该机构成立后，领导全省戏曲工作者，先后挖掘、整理了各剧种的传统剧目一千多个，创作了一批新剧目，并编辑、出版了《新剧百种》、《新曲艺千种》丛书和《江苏戏曲资料丛刊》；与苏州市戏曲研究室合作整理并注释了《韵学骊珠新注》；1959 年编辑出版了由中国戏剧家协会主编的《中国地方戏曲集成·江苏省卷》。1960 年隶属江苏省地方戏剧院，一些成员被抽调至其他单位。1963 年，省文化局又调集艺术骨干充实该机构，始把工作重点从挖掘整理传统剧目转为创作新剧目。1964 年 1 月恢复独立建制。1966 年“文化大革命”开始后被解散。

南京大学戏剧研究室 属南京大学中文系领导。1958 年 9 月，该系创办戏曲研究室，陈中凡教授担任室主任，主要成员有钱南扬教授以及吴新雷、侯镜昶等。1961 年，扩大为戏剧研究室，室主任由陈瘦竹教授兼任。“文化大革命”中，该室受到冲击而停顿。1978 年，剧作家陈白尘应聘出任系主任，翌年重新组建了一个戏剧研究为主、兼及戏剧

教学与创作的机构，定名为“南京大学戏剧研究室”。该室主任由陈白尘教授担任。董健、吴白匋曾先后任副主任。现任副主任为吴新雷教授。

戏剧研究室设有中国古典戏曲研究组、中国现代戏剧研究组和资料组。现有教授四人、副教授一人、讲师二人、图书馆员二人、助教二人，学术梯队已初步形成。该室的主要任务是研究中国古典和现代戏剧的历史及理论，从事话剧和传统戏曲的创作、改编；培养戏剧专业博士研究生和戏曲、戏剧硕士研究生；讲授大学本科生选修的戏曲、戏剧和电影课程，该室不仅是培养戏曲、戏剧专业硕士生的重要基地，而且是国内第一个戏剧专业博士点。

自1979年建立以来已出版专著十二种，发表论文一百五十余篇，剧本十多部。钱南扬以其《戏文概论》、《永乐大典戏文三种校注》、《元本琵琶记校注》获首届全国戏剧理论著作荣誉奖，董健撰写的《陈白尘创作历程论》也受到国内外同行专家的重视和好评。已从这里取得或正在这里攻读硕士或博士学位的研究生共达十七人。早期的毕业生，大都已成为所在单位的业务骨干，其中李龙云、姚远、赵耀民、李晓、俞为民等，更在戏剧创作或戏曲研究方面作出了成绩。

苏州市戏曲研究室　是以抢救、挖掘具有地方特色的戏曲、曲艺资料，研究昆剧、苏剧等剧种为宗旨的戏曲研究机构。1959年创建于苏州。潘伯英任主任，顾笃璜任副主任，主持领导工作，另有工作人员三名。确定以抢救、挖掘保存在老艺人身上的“活资料”作为首要任务。该室充分依靠社会人士及老艺人的支持，并采取“以资料养资料”、经济上自给自足的方针，促进了各项业务活动的开展。经过四年多的艰苦工作，先后抢救、挖掘昆剧、苏剧、文明戏、滑稽戏、评弹、宣卷等各种戏曲、曲艺资料达六千余万字。在此基础上，陆续校订、整理、编印《戏曲研究资料丛书》二十种六十一册，约六百余万字，待刊稿五百余万字，其中有：由全福班硕果仅存的老艺人曾长生口述，徐渊记录、整理的《昆剧穿戴》一、二集；1961年为追溯昆剧历史，该室桑毓喜先后六次前往浙江宁波、慈溪等地查访“宁波昆”前辈艺人，并参与记录、整理的《宁波昆剧老艺人回忆录》；组织专人记录的昆弋武班戏脚本；绘制的昆剧脸谱；在征集到的数以千计昆剧手抄本基础上，陆续校订的历史上从末刊印过的传统昆剧折子戏（均附工尺谱）三百余个；《苏剧前滩》十集；《苏剧后滩》八集；《苏剧曲调汇编》十六册；《苏剧音韵》一册；《苏剧研究资料》（论文与苏滩老艺人回忆录专辑）二辑；张冶儿口述的《滑稽小戏》（趣剧）三集，以及记录、整理的徐半梅、曹开元、朱翔飞、鲍乐乐、龚傲霜等老艺人舞台生活回忆录十多万字及演出脚本一百余个。

此外，对评弹、宣卷、双簧、独脚戏等有关曲艺资料，也进行了广泛的收集。征集到宣卷脚本一千余册，成为全国收藏卷本最多的单位之一。数年来，该室为戏曲研究提供了一大批有价值的资料，受到戏曲界前辈、专家的关注和文化部领导的表扬。

1964年由徐展、姜守良、吴仲培、韦均一编著的《昆曲常用曲牌分析》(约三十万字一书，汇集了昆曲常用的南、北曲曲牌二百九十三支，按每个曲牌的主乐、笛调、板拍、板数、速度、句数、字数、用韵、衬字、主腔等项目，逐项分析，较系统、通俗地阐述了填词、谱曲的规则，对昆曲界及戏曲音乐工作者有较大的实用价值。这是该室从资料挖掘逐步转入课题研究所取得的重要成果。

“文化大革命”期间，该室被迫撤销。中共十一届三中全会后，于1981年3月恢复。同年11月与苏州博物馆等联合创建的“苏州昆剧历史陈列馆”，受到国内外专家、观众的好评。该室将在原有资料基础上，逐步选编各种专集，并开展各项专题研究。

中国戏剧家协会江苏分会　1958年12月开始筹建，1960年4月江苏省文学艺术工作者第三届代表大会期间，召开了第一次戏剧工作者代表大会，宣布正式成立。会议通过剧协分会章程，选出理事七十六人，常务理事二十二人。推选周邨为主席，沈西蒙、吴白匋、郑山尊、姚澄、张桂轩为副主席；王平为秘书长，金毅、陈坤、梁冰、杨正吾为副秘书长。共有会员三百八十六人。1966年“文化大革命”开始，协会被迫停止活动。1980年4月举行剧协分会第二次会员代表大会，恢复建制。修改、通过了新的分会章程，选举了新的二届理事一百零十八人，常务理事三十五人。推选周邨为主席，王平、梁冰(驻会)、吴白匋、杨正吾等十一人为副主席；陈坤为秘书长，管和琼、赵永江等八人为副秘书长。至1982年底，共有会员一千零八十五人(其中，中国戏剧家协会会员一百三十九人)。

剧协江苏分会为江苏省文联团体会员。成立以来，分会坚持专业性、学术性、群众性、统战性的特点，经常组织创作人员深入生活，理论研究人员进行专题研究，并组织会员相互观摩、技艺交流和对外交流等活动。协会还先后帮助组织了江苏省舞台美术协会、江苏省滑稽戏工作者协会、江苏省锡剧艺术研究会、江苏省淮海戏研究会等专门学术组织，并对各学会工作进行具体帮助和指导，初步形成了各剧种的理论研究队伍。并会同江苏省文化局(厅)，先后组织过锡剧、沪剧流派会演。为加强艺术交流，丰富会员的专业知识和理论学习，1980年5月创办了《戏剧通讯》(内部月刊)，梁冰、陈坤任正副主编。先后内部出版了《江苏省戏曲论文集》和《谈戏集》。

中共十一届三中全会后，协助有关部门对受迫害的人员和作品做了大量的落实政策工作。

扬州市扬剧改革委员会　1961年，由中共扬州市委书记宗宇提议，市委宣传部、市文化处、市文联、市人民扬剧团共同筹备，于当年11月成立。苏尚门任主任委员，陈亦絮、张青萍任副主任委员。该会的宗旨是：在继承扬剧的悠久历史传统和丰富的艺术遗产的基础上，进行音乐、剧目、表演、舞台美术等方面的改革。委员会成立后，组派了以韦人为首的工作组，深入扬州市人民扬剧团，对扬剧的剧目与表演进行了改革尝试。

1962年秋，委员会召开由江苏、安徽、上海等两省一市的扬剧老艺人参加的座谈会，对扬剧的传统剧目，进行了发掘和整理。但后因干扰太多，许多改革措施未能实施。

江苏省文化局剧目工作室　江苏省文化局管理全省剧目创作的工作机构。1979年3月成立。先后担任主任的有杨正吾、王鸿，梁冰、管和琼，谢柯、雪立为副主任。内设组织辅导、戏剧创作、理论研究、录像、秘书五个组和《江苏戏剧》编辑部，共计四十三人。建室后，工作人员经常深入全省各地了解创作情况，观看演出，协助当地讨论和加工剧本。每年召开一次全省创作会议和一、二次新剧本讨论会，协助组织全省性调演和会演，对一些基础较好的剧目重点辅导，扶植了一批在省内外有影响的现代戏《打碗记》、《一字值千金》、《我肯嫁给他》和整理、改编的传统戏《红楼夜审》、《三夫人》等，1982年初，起草并公布了《江苏省关于繁荣戏剧剧目创作的若干规定》，主要内容是保障作者的正当权益，为他们深入生活、艺术创作和业务进修方面提供必要的物质保证。1982年7月，组织部分剧作者分别去苏南、苏北的一些工矿、农村以及安徽黄山，山东曲阜、泰山等地参观访问，对提高剧作者的素质和调动创作积极性，起了很好的促进作用。

该室编辑、出版的《江苏戏剧》和《江苏戏剧丛刊》重视反映本省的戏剧创作成果，根据党的文艺方针积极开展戏剧评论，为全省剧作者和理论研究人员提供了比较广阔的园地。

江苏舞台美术学会　1980年11月24日成立（曾名“中国戏剧家协会江苏分会舞台美术研究会”），群众性学术团体。会长周洛，副会长余邱敏、潘杰、徐克斌、卜俊良，秘书长潘仲英。下设舞台设计、灯光技术、造型设计三个研究组，至1982年共发展会员四十人。1981年4月，学会召开第一次代表会议，选出理事十八人。同年5月，学会召开了在宁理事会。按照理事会决定，在全省征集了一千一百余件舞台美术作品和习作，从中选出五百余件，于同年11月21日举办了“江苏省首届舞台美术展览”。展览期间，京沪等地舞台美术专家二十多人专程前来祝贺和参观，并组织了三次学术报告会、研讨会。《江苏戏剧》选刊了部分展品。1982年4月，该展览的十三个剧目的舞台美术作品及舞台科技成果，被选往文化部举办的“全国舞台美术展览”展出。昆剧《鉴湖女侠》舞台美术设计图被送往“日本舞台影视美术展”，昆剧《西施》人物造型被选刊于“日本舞台影视美术展”说明书。前者和苏州忠王府舞台模型同被留存中国戏剧家协会艺术档案馆。《影视美术》也选刊了《鉴湖女侠》舞台美术设计图二幅。

两年来学会曾先后组织会员分赴苏州、杭州、西安、连云港等地写生、考察，积累素材，深入生活；组织了省内较有成就的设计人员为市、县剧团服务，并经常组织会员观摩座谈，对省内外较好的舞台美术作品进行评论和交流。

苏州昆剧历史陈列馆　在纪念昆剧传习所成立六十周年纪念活动期间，由苏州博物馆、苏州市戏剧工作者协会、苏州市戏曲研究室联合创办，于1981年11月5日起正

式开馆。该馆展厅设在全国重点文物保护单位拙政园建筑群中的太平天国忠王府古典戏厅内。

展出内容以苏州昆剧历史发展为基本线索，兼及各昆剧支派发展的概况。全馆分五大部分：一、昆剧的勃兴；二、昆剧的大发展；三、昆剧传习所在苏州成立；四、一出戏救活了一个剧种；五、解放后昆剧在苏州。

它以比较丰实的实物和史料展示了昆剧产生的历史时代背景、兴盛发展及其坎坷历程，并生动地介绍了建国后昆剧在党的领导和关怀下，得以恢复和发展的史实。陈列的展品有清代昆剧戏文泥塑、戏文画、手稿、碑文拓片、乐器、脚本、剧照、戏衣、盔帽、道具、衣箱、刀枪把子、昆剧论著以及珍贵的昆剧文物、文献史料等近千种。此外，还特意利用戏厅原有设施，修复、布置了一座完全按昆剧传统格局演出用的古典戏台及其后台陈设，既可供参观欣赏，开拓戏曲历史视野，又能组织昆剧专场示范表演和展览性演出，使观众领略到在古典戏厅观赏昆剧的风韵。

该馆在筹建过程中，得到苏州以及浙江、上海、南京、北京等地昆剧界前辈和专家的热情赞助与支持，昆剧表演艺术家俞振飞热忱填词讴歌，还为该馆题写了匾额。

1981年11月17日、19日新华社先后发布国内电讯稿及香港中文电讯稿，均以我国第一个戏剧艺术陈列馆为题，具体介绍了开馆展出盛况。此外，《解放日报》、《新华日报》、《新民晚报》、《苏州报》等，也作了专题报道。上海电视台和江苏电视台均将展出场面摄成电视播放。日本戏剧界人士参观后在日本戏剧刊物上也撰文介绍。

1982年上半年，文化部特拨专款一万元，作为该馆进一步充实展览内容、修缮古典戏台、开展研究工作的经费。

苏州昆剧历史陈列馆的创办，为筹建苏州戏曲博物馆奠定了基础。

江苏省滑稽戏工作者协会　江苏滑稽戏艺术交流、理论研究的学术性群众组织，隶属于中国戏剧家协会江苏分会。1981年11月12日成立于苏州，会址设在苏州市庆元坊二号。名誉会长陈白尘、郑山奠，顾问丁玲玲、张幻梦、赵宝山，会长方笑笑，副会长小杨天笑、杨天飞。1982年协会同苏州市文联、文化局联合举办了张幻尔诞辰七十周年纪念演出。有江、浙、沪著名滑稽戏演员同台献艺。

江苏省锡剧艺术研究会　前身是1957年经省人民政府批准成立的“江苏省锡剧协会”。1958年会址由南京迁至无锡，王嘉大任主任，何枫、顾嘉生任副主任，由王嘉大、孙阿霓等主持会务。1959年，先后举办了三期专业骨干训练班，安徽、浙江、上海、江苏等省市约二百人参加学习；还举办了锡剧业余剧团骨干训练班，为工厂、农村培训了一批业余骨干。“文化大革命”开始，资料洗劫一空，协会被迫停顿。

1980年4月，江苏省第四次文代会期间，在锡剧界代表的倡议下，成立了以何枫、顾嘉生、钱惠荣等九人组成的“恢复锡剧协会筹备组”。1982年1月，在无锡市召开的江苏

省锡剧协会第二次会员代表大会上宣布正式恢复协会，并改名为江苏省锡剧艺术研究会。李进、吴白匋任名誉会长，何枫任会长，陈一冰任秘书长。同时选出八名副会长，四名副秘书长。

江苏省淮海戏研究会　成立于1982年9月，为中国戏剧家协会江苏分会属下的群众性学术组织。理事二十三人，团体会员九个。会长阮立林，副会长谷广发、夏兴仁、温士奇、杨秀英，顾问王平、汤增桐、汤草元、刘兆仁、周占熊、吕文桥。下设理论、剧目、音乐、舞台美术研究组。该会曾先后搜集、整理、撰写了《传统剧目汇编》、《保留传统剧目》、《革命战争年代现代戏创作剧目》、《音乐论文专辑》、《淮海戏概述》、《关于淮海戏舞台语言的研究》等资料和著述，也曾开展过学术讨论会、组织老艺人内部观摩、江苏省淮海戏中青年演员广播演唱评奖等活动。

江苏省昆剧研究会　中国戏剧家协会江苏分会下属的群众性昆剧艺术研究团体。1981年11月，郑山尊、顾笃璜等酝酿发起，于1982年1月3日至5日在苏州南林饭店，召开了江苏省昆剧研究会筹备会成立会议。1982年10月3日至6日在南京江苏饭店举行昆剧研究会成立大会，选举产生了名誉会长匡亚明、汪海粟，会长周邨，副会长王守泰、董昌达、顾笃璜，顾问郑山尊，常务委员十九人，正副秘书长三人。该会在苏州、南京、扬州各建立一个研究组，选有组长。研究会的宗旨是：在党的领导下团结省内专业和业余的昆剧工作者和爱好者，开展昆剧艺术的研究工作，以促进昆剧艺术的繁荣和发展，为我国社会主义精神文明建设作出贡献。

该会成立以后，即着手筹备编辑出版《昆剧艺术》期刊，组织开展昆剧演出活动以及评论研究等工作。

作坊与工厂

金陵富春堂　明代南京著名刻书坊。万历初开业。坊主唐姓，一说即著名刻书家唐振吾，但无确证。所刻戏曲甚多，以明人剧作为主，其中名家作品为梁辰鱼的《浣纱记》、汤显祖的《紫箫记》、李日华的《南调西厢记》等，均有精选之刻本；也曾刻印少数元人杂剧如《东窗事犯》、《吕蒙正风雪寒窑记》等，被历来藏书家称为海内佳刻，在刻书大抵都很粗糙的明代颇为难得。现有出处可查者共存有四十九种，大都已收进《古本戏曲丛刊》和《六十种曲》丛书中。也有若干原刻，保存在国内各大图书馆。

金陵继志斋　明代南京著名刻书坊，万历中期建成，坊主陈姓。生平不详。所刻戏曲数量仅次于金陵富春堂。以刻明人剧作为主，如汤显祖的《紫钗记》、张凤翼的《红拂记》、沈璟的《红蕖记》、高濂的《玉簪记》、邵灿的《香囊记》都有精刻；也刻有少量

著名元人杂剧如马致远的《汉宫秋》、白朴的《唐明皇秋夜梧桐雨》、柯丹邱作、屠赤水评的《古本荆钗记》和陈大来评点的高明所著《琵琶记》。此外，还刻过一集《元明杂剧》选集，均为在金陵之首刻。其中以细线黑格本最称精良。继志斋所刻元、明两代剧作，有出处可查者现仍存二十八种，大都收在《古本戏曲丛刊》和《六十种曲》中，少数原刻仍保存于国内各大图书馆。

古吴致和堂　清初苏州书坊。所刻戏曲小说书籍，均有绘像版画。传世者有康熙年间刻本：元王德信撰、清金人瑞评《笺注绘像第六才子书西厢记释解》（八卷）；青溪菰芦钓叟点次《新刻出像点板时尚昆腔杂曲醉怡情》（八卷），封面有刻书识语（附图）；明熊大木撰《新刻陈眉公批点参补出像南北宋志传》，标明康熙十七年（1678）刻，郑振铎藏有残本七卷。另刻有清陈三策辑《考数问奇诸家守法五侯鲭》（四卷）。

苏州民族乐器厂　苏州乐器制造，原集中在西城附郭一带。辛亥革命后，向阊门、观前转移。1954年底，十六个小作坊合并组成苏州乐器生产合作社。1956年，十四个大作坊，合并成公私合营苏州乐器厂，有职工六百余人。乐器生产合作社也相应扩大，拥有职工二百四十多人。1958年，两者调整合并，建立“地方国营苏州民族乐器厂”。产品有笛、二胡、箫、笙、唢呐、锣、鼓、中阮、三弦、琵琶、古琴、月琴等各种乐器和响器及琴弦等附属配件。各种产品不仅在国内久负盛名，且远销国外。

苏州剧装戏具厂　设计、生产、供应戏剧服装、道具的专门企业。成立于1958年。前身是戏衣、刀枪、口面、排须、电光片等生产合作社和松盛昌戏靴庄。厂址在苏州西百花巷四号。现有生产技术人员三百余人。设计生产京、昆、川、粤等近百个剧种的传统穿戴、现代戏装以及髯口、刀枪演出道具等一千多种。品种繁多，高、中、低档次齐全，并具有独特风格特征。剧装图案，题材有花卉、翎毛、鱼蝶、走兽以及八宝、博古等，造型优美，富有装饰性。用料、色彩注意剧中人物的身份、年龄、性格特征和舞台气氛需要，采用棉、麻、绫、绸、绒、缎的多种服装衣料，饰以“显五彩”、“野五彩”、“素五彩”、“全三色”、“独色”、“一抹色”的不同色彩和多种色阶，总的方面保持秀丽、和谐、素雅的特色。绣艺上以细绣为主，部分粗绣，针法多样，具有线绒薄，出边齐，丝缕匀，光泽好，远视效果清晰的优点。盔头、巾帽、口面、靴鞋以及刀枪等保存了传统的制作工艺并有所改进和发展。产品通过商业部门贸易渠道和各地演出团体直接订购，行销全国各省市，远及云南等少数民族地区。该厂金尤牌戏剧服装1981年获江苏省美术品百花奖。大缎全金大龙蟒1980年获轻工部优质产品证书，1981年获百花奖；全金男大靠，1981年获全国戏装道具行业质量评比第一名。

镇江市影剧服装工艺厂　原名镇江市戏具工艺厂。建于1964年，以生产 花圈、灯彩和现代戏道具为主，并设有门市部。1976年开始研究制作影、视服装。1978年传统剧目恢复上演后，即承制各种戏曲服装。已为一百多个戏曲及文艺表演团体提供了服务。承

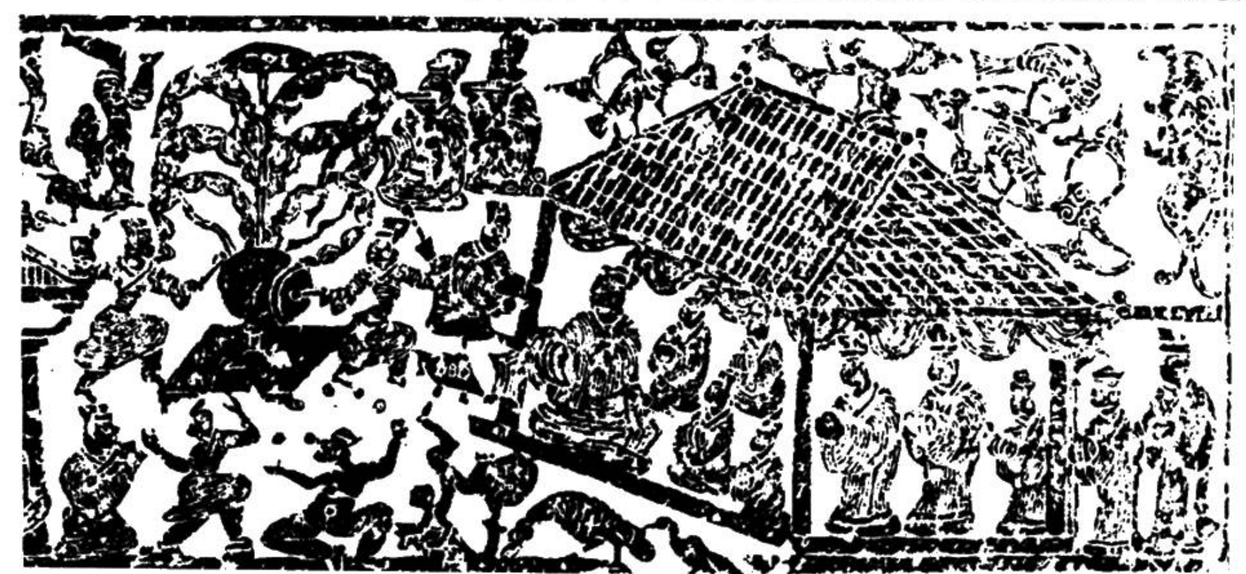
制服装的剧目主要有：《莫愁女》、《红楼梦》、《姐妹皇后》、《曹雪芹》、《天国恩仇记》、《孔雀公主》、《知音》、《碧水双魂》、《卓文君》、《瑞云》、《杨家将》、《木鱼后传说》等，工艺精美，深受好评，成为全国有影响的生产戏曲和影视服装的专业厂家。

工厂现有职工二百六十余人，工艺技术人员八名（大、中专科毕业生）。分戏衣、裁剪、童装、灯具四个车间。生产的戏装种类有：各种男女蟒靠、八卦衣、花箭衣、各种花、平马褂、太监衣、褶子、龙凤对帔、各种裙、衣、盔、帽、靴鞋等。款式繁多，具有江南戏装的工艺特色。

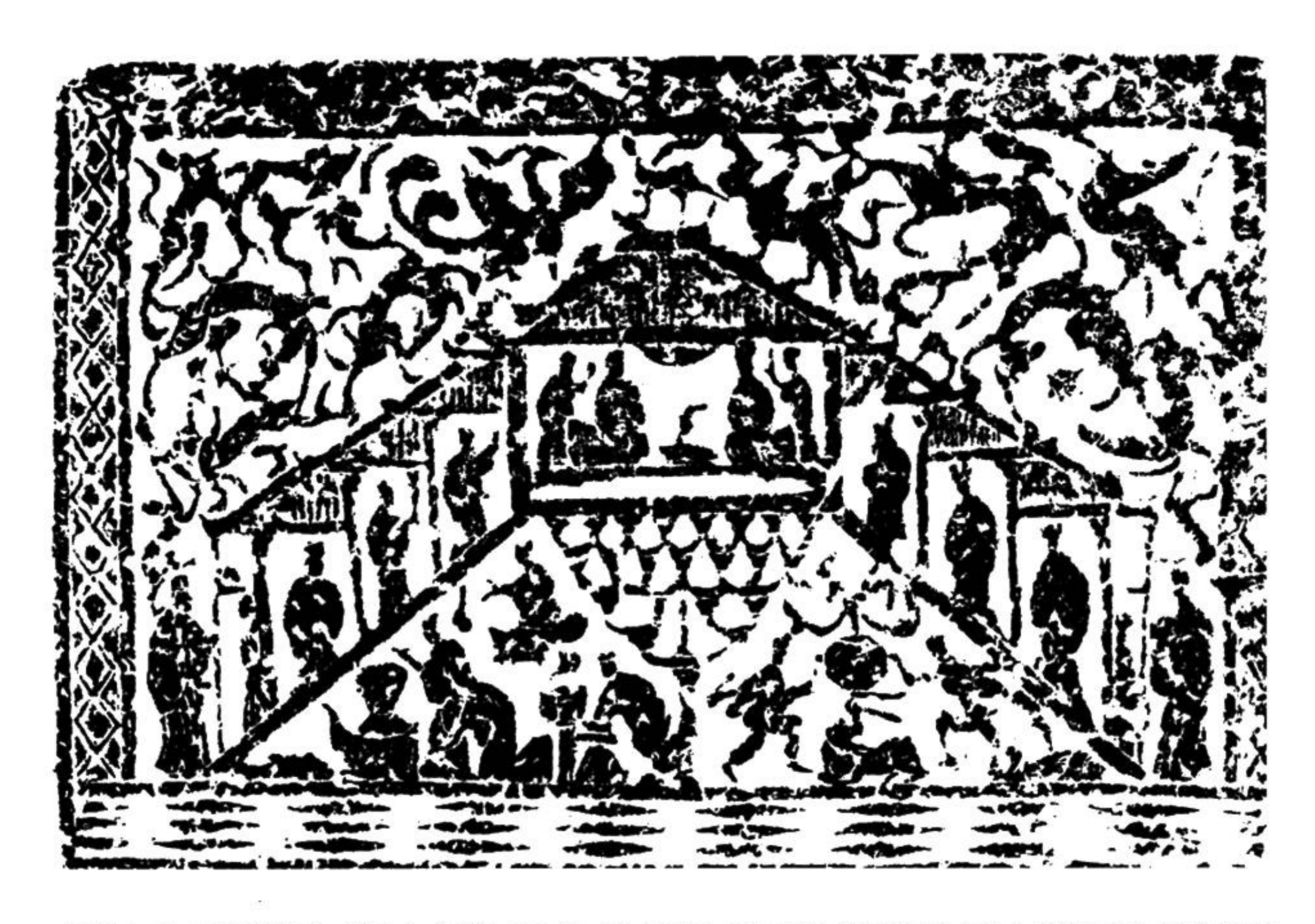
徐州乐器厂 1965年建厂。它是由1965年公私合营的中原风琴厂、1960年改组的徐州市民族乐器厂发展而来。生产柳琴、板胡、二胡、竹笛等民族乐器。其中柳琴系柳琴戏的主要伴奏乐器，土名叫“柳叶琴”和“土琵琶”。原先结构简单，音色比较粗糙，但具有高亢、响亮和热烈、易学等特点。1958年，中国人民解放军前卫歌舞团王惠然发现了它的潜力，积极与该厂厂长李义以及黄龙、张树云、孟宪洪等师傅合作，首先研制出三弦柳琴。把两根丝弦换成三根钢弦，高粱秆六品改为竹制二十四品，把用竹简弹弦改为赛璐璐片弹弦，腔内设胆，从而提高了定音。扩大了音域，美化了音色，并解决了转调难的问题。这一科研成果既增强了柳琴戏的伴奏效果，又填补了我国民族乐队中高音弹拨乐器的空白。1971年又研制了四弦柳琴，增一低音弦，品增到二十九个，使音域达四个八度以上。以后又制作了半导体柳琴、电柳琴和柳琴微调、柳琴支架等附件。制作材料也由柳木发展为红木。并有象牙柳琴和玉柳琴问世。1979年获轻工业部和江苏省优质产品称号。产品除行销国内各艺术院校、文艺团体外，还远销美国、日本、马来西亚和香港、台湾等地区。

演出场所

江苏的演出场所源于古代酬谢神祇的祭祀活动和歌舞表演。春秋战国时期，江苏分属吴、楚，巫觋歌舞之风盛行。楚人信鬼好祀，而祀必歌舞。无论民间歌舞，或是宫廷排场，均利用自然地形作为演出场所。汉代，歌舞百戏极盛，其演出场所的选择因地而异，无严格的界定。徐州市铜山县洪楼汉墓画像石，刻有五人在四阿式屋内席地而坐，侍者立于其后，观看艺人在庭院内持桴击鼓、弄丸等表演(见图)。铜山县檀山集汉墓画像石，刻多层斗拱楼



房，观者居高临下欣赏楼下场地上艺人的演出(见下页图)。扬州市邗江县西汉歌舞百戏木板彩画，表现贵族宅第厅堂上豪华的歌舞场面。这些镌刻于墓室、祠堂等处的画像石与木板彩绘，反映出当时演出场所的各种形态。从吴王夫差在苏州灵岩建馆娃宫至金陵六朝的玉楼金阙，历代帝王营造宫苑，“绮阁飘香”，歌舞宴乐。因此，厅堂演出作为一种形式，一直流传到后世。金陵西北覆舟山一带(今南京九华山)，“宋元嘉中，以其地为北苑，更造楼观，后改为乐游苑”(《舆地志》)。简文帝《九日侍宴太子乐游苑》描绘其盛况为“千里写凤，百戏承云”。齐代，又增建芳林苑、芳乐苑、华林苑等处。唐人刘禹锡诗云：“台城六代竞豪华，结绮临春事最奢。”台城旧址于南京鸡鸣山南，陈后主在此筑结倚楼、临春楼、望仙阁以及演奏亡国之音《玉树后庭花》的景阳楼等处。隋代，炀帝杨广南游，在扬州建行宫多处。其中，浙人项升于宫内营建迷楼，专供炀帝歌宴享乐。唐代，厅堂演出更为繁盛，如韦庄《陪金陵



府相中堂夜宴》诗云:“绣户夜攒红烛市,舞衣晴曳碧天露。”反映润州(今镇江市)节度使周宝相府大厅灯火辉煌,通宵达旦歌舞欢宴的场面。与此同时,由于职业艺人产生,出现新的演出场所。贞元年间,十里长街的扬州已有专为商人、市民阶层娱乐服务的傀儡艺人,这些民间流动班社在街市通衢进行营业性演出,观者如潮。“入市看铃傀儡足矣”(唐韦绚《刘宾客嘉话录》)。江苏多寺庙,“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”(唐杜牧诗《江南春》)。在庙内演出歌舞伎乐,北魏已有开端。唐代“佛寺设大会,百戏在庭”(唐·李绰《尚书故实》)。由于大量的民间艺人在街市通衢和庙宇广场进行演出活动,这为以后的勾栏和庙台的产生奠定了基础。宋、元两代,随着南戏与北杂剧的形成与发展,具有固定形态的演出场所逐渐产生。宋代的路歧人,冲州撞府,“于市肆作场”(宋章渊《稿简赘笔》)。元代的太仓,每年四、五月间在街道设台,集优人扮演台戏,狂欢终日。夏伯和在《青楼集》中记载了小春宴请张氏,自武昌来浙西,于“勾栏中作场,常写名目贴于四周槽梁上,任看官选拣需索。近世广记者,少有其比”。元代泛指的“浙西”,包括江苏境内的苏州府与常州府。另有《辍耕录》卷二十四“勾栏压”中记述元代至元壬寅夏,松江府前勾栏倒塌伤人之事,有“劝入勾栏排戏”和“每闻勾栏鼓鸣则入”以及“棚屋拉然有声”,死者“遂毙于颠木之下”等语。松江与苏州“二郡接壤,习气近也”(《四友斋丛说》),勾栏作场之事已较为普遍。厅堂演出在宋、元两代得到进一步的发展。据《宋史·列传第五十八·施昌言》记载,江淮发运史施昌言于皇佑三年(1051)在真州(今仪征市)“召范仲淹至后堂,出婢子为优,杂男子慢戏,无所不言”。此后

又在城东建东园，“敞其中心为请宴之堂。嘉时令节，州人士女啸歌而管弦，四方之宾客与往来者共乐于此”（欧阳修《真州东园记》）。元代，顾瑛在昆西界溪建玉山草堂，蓄养名伎南枝秀等人，“声伎之盛，甲于天下”（请钱谦益《列朝诗集小传》）。厅堂已逐渐成为家班的主要演出场所。

明、清两代，江苏由于戏曲的高度繁荣，演出场所亦相应呈现出姿彩纷呈的空前盛况。

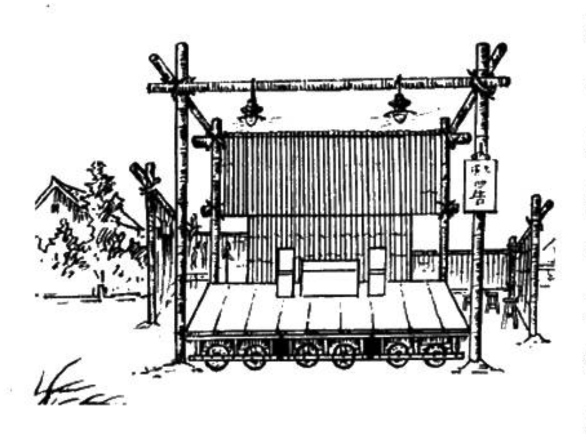
厅堂演出因昆曲之盛而日臻精巧完美。明代，阮大铖家班于南京石巢园演出，大厅外垂重幕，内燃巨烛，演戏日以继夜。清初，李渔在《蜃中楼》剧中注明“蜃楼一座，暗置戏房”，厅堂演出已有“戏房”之设。苏州拙政园鸳鸯厅四隅各建“耳房”，供化妆等用，颇与戏房相似。清康熙、乾隆间，江南大盐商为应承銮驾而命“伶优杂剧歌舞吹弹各献伎于堂庑之下”（嘉庆《重修扬州府志》）。扬州的大洪、春台两班，“则聚众美而大备矣”。至此，厅堂演出的一切设施已完美备至。嘉庆、道光间，清朝国力衰弱，盐商亦每况愈下，昆曲也从此衰退，厅堂演出逐年减少。

家庭戏台是官僚、富商于私人住宅内营建的小型舞台。其规模不大，但颇雅致。此类戏台大多建在宅旁屋后的庭院之内，其形态布局富于变化，随主所宜。清代无锡薛福成“钦使第”家庭戏台，舞台结构精巧，与园林建筑浑然一体。台前院内叠石凿池，两侧回廊环抱，观戏者如在画中。

庙台发展至明、清两代，已如星罗棋布，遍及全省各地。据清乾隆十四年《重建都城隍庙碑文》所载：“惟城隍之祀肇于孙吴齐梁，著于唐宋，自明以来凡都会郡邑罔不立庙崇祀。”明代重修庙宇之风兴盛，寺庙的戏台也相应得到修缮或增建。“唱戏媚神”“此风大炽，城内戏台相望”（《启桢纪闻录》）。仅苏州市内初步调查，现存的戏台便有十四座之多。全省各地的庙台不仅数量众多，而且形式多样。无锡市西水仙庙有两座戏台：一为坐南朝北，面向寺内；另一为坐东朝西，面向寺外，两台后台相通，呈“丁”字形连接。太仓县浏河镇天妃宫与城隍庙的两座戏台相距仅二十余米，紧邻排列在同一广场上。昔日每逢庙会，各台邀班演出，观众择优看戏，热闹非凡。这种唱对台戏的格局在省内亦属常见。常州市三吴首社因祠内无地造台，故而在山门之上以跨街楼的方式建台。舞台坐南朝北，而台下则为东西走向的街道。泰县港口镇观音阁建于桥上，阁上再造戏台。观者立于两岸或乘船看戏。徐州市云龙山大士岩戏台建于寺庙山门外，利用门口山坡的五十三级宽长的石阶作为观众席，构成互不遮挡视线的观演关系。

春台，亦称村台、草台、花台等等，名目繁多。这种临时性或半临时性的戏台，自唐、宋的乐棚延续而来，至明、清两代在江苏得到极大的发展。明末清初，“我苏民力竭矣，而俗靡如故。每至四五月间，高搭台厂，迎神演剧，必妙选梨园，聚观者通国若狂。妇女亦靓妆袪服，相携而集，前挤后拥，台倾伤折手足”（陆文衡《啬庵随笔》卷四）。据《坚瓠集》十集《戏台对联》文载：“康熙癸酉春，苏城搭台演戏，几无隙地。”全省各地所搭之戏台种类极其丰富。

清康、乾年间，为迎銮接驾，沿途搭台演戏。“驾至五台山对河，登龙舟至天宁寺，夹岸皆用彩衣童捧香炉迎銮，间以绿竿弄丸诸伎。由天宁寺西至平山堂，名园鳞次相接，皆悬五色灯，园门首，各有戏亭演剧”（徐鸣珂《东永轩笔记》）。在天宁寺“殿前盖松棚为戏台，演仙佛、麟凤、太平击壤之剧，谓之大戏，事竣拆卸”（《扬州画舫录》）。“高宗第五次南巡时，御舟将至镇江，相距约十里，遥望岸上著大桃一枚，硕大无朋，颜色红翠可爱，御舟将近，忽烟火大发，光焰四射，蛇掣覆腾，几眩人目。俄顷之间，桃砉然开裂，则桃内剧场中峙，上有数百人，方演寿山福海新戏。当御舟开行时，二舟前导，戏台即架于二舟之上，向御舟演唱”（徐珂《清稗类钞》）。驾至南京，沿途搭黄篷，每二十步置彩色牌楼一座，几十座戏台，奏乐演戏。这些是最为豪华、隆重的搭台演出。香火戏的搭台早期用八至二十四张方桌拼成舞台，“上得台来把锣敲”，无前后台之分。后来发展成为木结构的香火“神台”。此台若前大后小，称“白虎台”；如前小后大，叫“青龙台”。若用红、白布扎花装饰，又叫“彩台”。台分前后台，设上、下场门。台中隔板挂正三堂神像。苏北下河班除常见的篷布顶草台与花台之外，还有“二重台”与“三重台”。舞台仿歇山芦席顶棚，四周饰以彩布花球。平常演出在第一层，若逢庙会或季期，观者众多，演员上二层演出。第三层纯属装饰，台柱上旌旗飘扬，数里之外可见。泰县一带常在船上搭台，称作“船台”。此台由六条大船拼拢，在中心部位搭置舞台。亭式席顶，周围扎彩绸装饰。前后台用布幔隔开，台中放神像一尊。船台张灯结彩，由龙船护卫，周游各村演戏。徐州、连云港一带用大轱辘车拼拢，上铺高粱秆与泥土，再以木头做框架，分前后台，称为“车台”。海州童子戏、柳琴戏等早期即在此台演出。江南一带的春台以苏州等地种类较多。其中“四凳一单被”戏台，舞台简陋如方凳形状。四根立柱，篷布盖顶。无后台，衣箱等物放在台下。如用芦席分隔前后台，再将后台围挡，便称为“芦菲台”。另一种是“摆台”，顶仿歇山单檐，有葫芦结顶。上下场门两侧搭耳台。以四扇荫门分隔前后台。台上有匾额、抱联等。清白兰昌《惇素堂诗古文》卷四《北辟春祈赋》序中记述武进县庙桥镇“有社庙一区，里名北辟”。



每岁祭社神怡穆将军。“里谚为之谣云：‘庙桥作节谣场大，三月搭台四月做’非虚语也。搭台必取北门排木，上起三排楼，仿京式制，三面字匾联。东西三面，间以各异字异色，佐以五色彩球。夜则纱灯数十，高托云霄，炬烛辉煌，照耀辕门。次日必演《单刀赴会》，以大开辕门。两傍张设元明书画，佐以名家短联，时花异果，陈设极一时之雅。由是名播遐方，宜兴金坛无锡武进多驾舟来观者。永安河下停泊至二、三千艘。”在正文中又写道：“台高五仞，楼起三层，百围赤幅，四匝红绫。”这一类繁华似锦的戏台，在省内其他地方亦有出现。

戏船曾一度流行于苏州、扬州、南京等地。据《扬州画舫录》记载：“歌船宜于高棚，在坐

船前。歌船逆行，坐船顺行，使船中人得与歌者相款洽。歌以清唱为上，十番鼓次之；若锣鼓、马上撞、小曲、摊簧、对白、评话之类，又皆济胜之具也。”坐船中堂客船为妇女所用，方顶，四面垂帘，屏后设小间舱位。扬州画舫不设灶，“贵游家以大船载酒”，而由沙飞船备厨师随后。明代南京秦淮河上，灯船如梭，游人与艺妓同舟而行。清代改称灯船为画舫。苏州的戏船，据清顾公燮《消夏闲记》所载：“苏郡向年款神宴客。每于虎丘山塘卷梢大船头上演戏，船中为戏房，船尾备菜，观戏者另唤沙飞、牛舌等船列其旁。”清末，各地戏船渐止。

江苏的茶园最早建于苏州。“至雍正年间，郭园始创开戏馆，由是卷梢船歇矣。今仅存一只，而戏馆不下一二十余处。”(《消夏闲话》)嘉庆十三年(1808)，表承福在《啸竹诗钞》之《戏园歌》中对扬州的戏园作了记述：“固乐丰乐又阳春，利之所趋人妒嗔，汗浆流背不畏暑，踦者坐者皆如堵，少犹五百多千人，百钱一号利可数。君不见珠帘画栋起楼台，竞选新声妙舞来，冶游子弟无他事，早去园中日晚回。”固乐园位于扬州大树巷，为扬州首创的茶园。清代早期的茶园，在酒肆茶楼建造舞台，雕梁画栋，设观众席位，成为兼卖酒馔的营业性剧场。光绪年间，江苏一些主要城市纷纷建立茶园。据《金陵杂志》统计，至清宣统二年(1910)，南京已有四十余家茶园。此时茶园以上演京剧为主，舞台使用布景装置和灯光照明，为戏院的产生提供了条件。

清末民初，江苏出现戏院。光绪三十二年(1906)扬州大舞台落成。宣统末年南京下关惠民桥的金陵大戏院开业。舞台装有转台并使用机关布景。民国八年(1919)，南通更俗剧场建成。张謇力主改良，更除旧规，为剧场订立新章。此后，苏州开明大戏院、无锡第一台等剧场相继出现。民国年间新建的戏院，均改进了茶园式剧场建筑，全部仿造镜框式舞台，普遍采用电灯光源照明。若干剧场还增设天桥等设施。

抗日战争时期，活跃在江淮抗日民主根据地的新四军文工团与文艺宣传队，在舞台方面因地制宜进行了一些尝试与创造。1946 年，淮阴苏皖边区政府礼堂安装土转台进行演出。1942 年，新四军军部设在盱眙县黄花塘。黄花塘秋冬干涸，抗敌剧团、淮南大众剧团、民兵剧团便利用塘中心一块高墩当作舞台，岸边斜坡成为天然的圆形看台，多次进行露天演出。1943 年，阜宁县文工团上演淮剧《照减不误》，在广场的土台上挂块幕布，以汽灯照明进行演出。

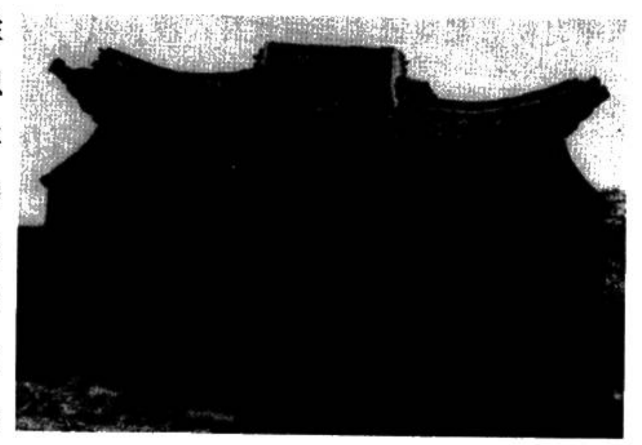
中华人民共和国成立以后，五十年代初期，南通、扬州、徐州、无锡等地新建一批市一级文化宫、大会堂等钢筋混凝土结构的剧场。与此同时，又对旧式戏院加以整修改建，初步改变了剧场面貌。六十年代以后，若干市、县陆续建成一批设备良好的剧场，不少工矿企业、学校也拥有自己的会堂。这些新建剧场大多有诸如副台、灯光操作台、天桥、乐池、化妆间、更衣间等设施。有的剧场还配备机械操作设施，安装冷暖气设备。古戏台，因种种原因，毁坏严重。其中尤以“文化大革命”期间摧残最烈。建国初期少量庙台上仍旧有演出活动，以后未拆毁的戏台基本上改作他用。“文革”后尚存的六十余座古戏台，有一部分列入省市

级文物保护单位，已经修葺一新。少数戏台甚至还在每年的会期举行演出活动，如高淳县东坝东岳庙戏台，每年三月庙会演唱京剧等；苏州市全晋会馆戏台按原样修复后除开放供人参观之外，还不定期地搬演昆剧折子戏；苏州忠王府戏台亦时有昆曲演出活动。省内其他尚存的古戏台均已破旧不堪，急待保护。南京等地茶园自四十年代以后，此开彼歇，以清唱为主，然每况愈下，遂至五十年代逐渐消失。搭台演戏的传统方式，在缺少剧场的乡镇仍被保留。高淳县薛城乡长期以来，按四年一度的传统举办花台庙会。然花台终因耗资过大，省内其他地区已属罕见。1977年，地处丘陵山区的丹徒县锡剧团，为送戏下乡，自制一套轻便的小型流动舞台，为剧团下基层演出提供了经验。八十年代，全省除新建的一部分剧场之外，各市、县的主要剧场大都进行了装修，更换设备，面貌焕然一新。目前，具有一定规模的现代剧场遍及江苏各地。在大剧场日益发展的同时，对古典舞台三面观众的剧场功能的研究也有所开展，剧场革新已成为繁荣戏曲事业的一个课题。

武进县万绥镇东岳行宫戏楼 东岳行宫位于武进万绥镇。始建于唐贞观年间，清道光二十六年至三十年(1846—1850)重修。戏楼坐东朝西，砖木结构，平面呈凸字形，外形为大屋顶，屋脊作大顶翻筋，正台屋面采用横梁架设，向外延伸。梁椽起翘，高出屋面，台顶藻井绘图。台宽四点四米，深四点四米，高六点九七米，左侧另架子台，供乐队演奏，台前为一千余平方米的广场。后台柱础为明代石础，台面左侧板壁间有演员演出题记，字迹模糊，涂写殆尽，记述最早演戏于此者为清光绪十五年(1889)四月二十日；记述较详的是光绪二十四年某月初八夜戏："福胜班"在此演《凤凰山》、《祭宝塔》等。此外还记有：光绪二十八年福胜班，民国七年(1918)大金秀班及淮阳全福班等在此演出。

戏楼保存完好，列为武进县县级文物保护单位。

丹徒县大路乡三太尉庙戏台 又名升春台，戏楼称灵隐楼，位于大路乡王巷村三太尉庙内。始建年代无考，相传宋代当地百姓为纪念荣立军功的三弟兄均封为太尉官职而建庙。原有三人环抱的银杏两株，五十年代后期毁。戏台坐南朝北，呈凸字形。戏楼飞檐翘角，饰龙头，台顶嵌半圆球形，做工精细。台高三米，宽五点五米，进深六米。台下为一通道，直通庙门。两侧为演员化妆、休息及存放道具用房。戏坪前低后高，面积为六百六十平方米。戏台东侧有小河，南接华山，北通长江，接送戏班皆经此水路，被称为"镇江东乡第一台"。后台板壁现留有清代戏班演出戏码字迹，记载光绪八年(1882)正月有戏班来升春台演出《头本沙陀国》、《白泣图》。光绪三十二年，宣统二年(1910)桂月有新财胜贵



班、京口四喜班在此献艺。

武进县梅村真武庙戏楼　位于武进西夏墅梅村。庙建于宋代，清康熙二十七年(1688)重建。同治二年(1863)重修。戏楼坐南朝北，上下各三间，硬山造木结构，立柱下为明代石础。台呈凸字形，顶部拱形，风格古朴。台宽四点五米，深四点五米，高三点五米，离地二点五米。后台化妆室壁间隐然可见演员涂画之脸谱、演出记录等墨迹。记有民国七年(1918)常州大金秀等班在此演出《打棍出箱》、《渭水河》、《演火棍》、《拿康八》、《辛安驿》、《朱砂痣》等戏。戏楼现保存尚好。

高淳县固城乡祠山庙戏台　位于高淳县固城乡刘家陇村。戏台是祠山庙(祭祀汉治水功臣张勃)的组成部分。据当地老农回忆，庙台始建于元延祐甲寅元年(1314)。昔有元代碑记可考，1958年兴修水利时毁。当时戏台建于庙内，规模较小，每有庙会，则演小戏(提线木偶)。清乾隆十四年(1749)《祠山腾会碑》和清嘉庆《万寿会碑》记载：明嘉靖复修，清乾隆十四年重建戏台于庙前广场。后又经清光绪、民国二十年(1931)二次复修，现虽毁损严重，但原貌尚存。戏台为仿殿宇式砖木结构，飞檐翘角，屏风为通花板壁，台顶为四方形藻井，凸字形台面。建筑面积为九十一点二平方米，前台面宽六点六米，深二点九二米，刘家陇村地处丘陵山区，每年春季举行庙会，秋季唱秋戏。现万寿台上场门后的板壁上尚留有清光绪三十一年(1905)农历七月二十日，高淳全福班(老全福徽班)演出时书写的戏单：《天关楼》、《龙凤旗下》、《白虎堂》、《定军山》、《女绑子》、《置田庄》、《磨豆腐》、《北良关》，以及民国十九年农历七月初五某戏班演出的戏目：《渭水河》、《朱砂痣》、《大飘海》等。此外尚留有京剧脸谱画二幅。



兴化县宗臣府戏楼　位于城区西门外石桥北首，为明嘉靖后七子之一、刑部主事、吏部考功宗臣私人宅邸戏楼。宗府总面积为九百九十平方米，大门朝东，门内有二十米长通道，转弯向北便是戏楼。戏楼坐北朝南，砖木结构，高四点五米，宽四点二米，深六米，戏楼上部为舞台，台高二点一米，面积二十五点二平方米，南面装有隔扇，可以拆卸。楼下为化妆室，靠北墙西首为北便门，东首有木质扶梯上下，南北有门均可通厅室。楼西为穿厅，木架结构。厅东山墙与西山墙相通，两山合一墙。横梁下部装有高一米左右的木质隔板，亦可装卸。每逢喜庆节日，宗府常邀戏班唱戏。在楼上演戏时，亲朋则在楼前二十九点四平方米的天井中看戏。平日邀请贵宾时，多唱堂戏，演员从楼下北便门进入穿堂演唱，宾客坐正厅内朝南看戏，内眷便登戏楼卸除隔板，由高处朝西看穿堂演戏。现此楼西山隔板已

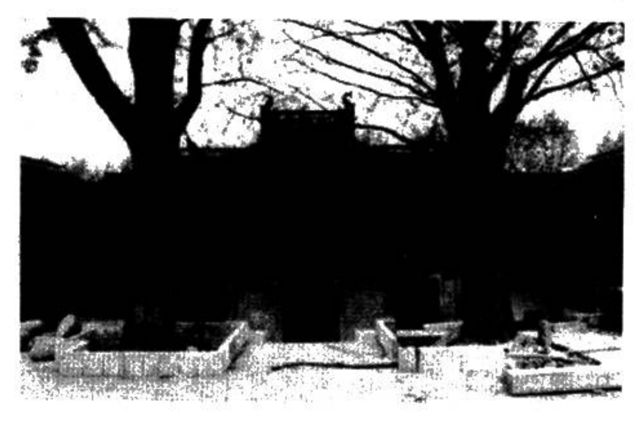
改砖砌，此景亦不复存。戏楼今作宗氏后裔住宅，然原貌依稀可辨。

南京蒋王庙戏台　位于南京紫金山主峰北麓脚下蒋王庙外，坐北朝南，与庙门相对，为庙宇建筑的组成部分，当地群众称为“万年台”。庙建年不详，从戏台以城砖、糯米汁砌筑推定，当为明代建筑。戏台为砖木结构，台基座用青条石砌就。台为正方形，高约一点八米，台面约四十平方米。有四根周长零点七米粗的木柱立撑顶面，柱上雕有“八仙过海”等图案。台顶飞檐翘角，飞檐脊上有龙虎等塑像。檐角下各系一小铃，梁与顶中雕刻有“九龙盘顶”图。

旧时，每逢(阴历四月十八)蒋王庙会、盂兰会等节，即邀班唱戏。方圆百十里群众纷至沓来观赏。乡规约定：蒋王庙附近内八社居民每户交一元，外八社居民每户交五角。庙会连唱三天三夜大戏。昔日曾在此演出的有韩忠良(一说韩春良)、王山石京戏班等。剧目多是《四郎探母》、《三岔口》、《玉堂春》等。

建国后，蒋王庙改为学校校舍，戏台亦作了教室。“文化大革命”中，戏台被拆除。

无锡张中丞庙戏台　地处无锡惠山脚下直街中段。旧志称张中丞庙为显忠庙，祀唐名将张巡。明成化九年(1473)建庙，于清道光年间始名张中丞庙，后曾毁于火，后人相继修葺。现存建筑为清同治八年(1869)由邑人高鹏等集资重建。戏台在仪门门楼背面，花岗岩青砖台基，高三点二一米，宽六点一八米。戏台雕饰精美，斗拱飞檐，内有圆拱形“百福”藻井，外为歇山顶。台口高二点四二米，宽五点五米，深四点四零米。屋檐枋上有戏曲雕刻。台口上方《八大锤大闹朱仙镇》戏文木雕清晰可辨。仪门门楼后东西两侧建有观楼。门楼墙内有碑石数块。戏台对面东西两侧栽有银杏树两株，树龄均在四百年以上。旧时，每逢农历七月二十五日，要演敬神诞辰的庙台戏。



清光绪末年(1908)，县署捕头吴正柴见庙戏观者甚多，有利可图，曾雇一副水路班假张中丞庙台作营业性演出。现为市绿化委员会等单位所用，保存尚好。

常州三吴首社戏楼　又称“王伯佁祠”、“临川里神祠”，位于常州临川里。戏楼为祠之附属建筑。山门右壁现存明万历《重建临川里神祠碑记》载：“祠建于明洪武初，万历四十年重建。”戏楼面北，为二层木结构三间，硬山造。楼下两侧墙间有“三吴首社”砖刻。戏台宽四米，深四点五米，高三米，结构朴实，具明代庙台风格。神祠临街而建，无空地造戏楼，于是从山门上方向外延伸，采用过街楼的形式建造舞台，台下东西方向为巷弄过道。明清至民国间，每逢农历二月初二，在此演戏酬神。建国后改作居民住房。

赣榆县青口镇前宫戏台　建于清顺治三年(1646)，坐南朝北，台高约三米，台下为

山门通道。台深约六米，呈凸字形突出。台面用厚石板铺成，敷设灰鳔，平稳坚固。单檐歇山顶，翘角飞檐，戏台总高十八米。封檐板工笔彩绘吉祥花卉，中间挂“国泰民安”金匾。台口四根朱漆大柱，下有雕花矮栏。中堂隔板绘和合二仙，两侧有“出将”、“入相”上下场门。后台有房屋六间，总长三十米左右。台前有观戏坪，可容千人。两侧建两层看楼，并设单间包厢。光绪三年(1877)，青口镇陈纫兰等票友组织北昆票房，聘请许凤林教戏，在此上演《打山门》、《贩马记》等戏。民国七年(1918)青口京剧研究社在此成立，票友高子章等集资，聘北京老三庆姚庆祥执教，传授《六部大审》、《游龙戏凤》等剧目。民国二十一年镇办农民教育馆迁至前宫庙内，馆长谢传良投资充实票房，聘请上海王月樵来此任教，招收青年学员二十余人，教武戏《八蜡庙》、《芦花荡》等。逢庙会节期由票房组织演出，有时也售门票，收铜板五枚。1974年，前宫戏台拆除，改建镇政府办公楼。

徐州云龙山大士岩观音庙戏楼　位于云龙山西侧，大士岩观音庙山门外坡下。庙依山岩凿有观音大士像一尊，并建有庙堂和侧殿，故名大士岩观音庙。庙前山门下，筑有宽十米的五十三级石阶，名五十三参，阶下原有徐州知州姜焯于清康熙五十七年(1718)建造的半山亭一座，后因年久失修而毁坏。据《建戏楼万善碑记》载：清乾隆四十六年(1718)仲夏，“云龙东麓延寿庵荷蒙诸檀樾乐助资财”，在原半山亭旧址处建成戏楼。另据《捐修彭城大士岩碑记》等碑刻载：清道光七年(1827)春三月和道光二十八年春季，曾数度重修。戏楼坐西向东，利用山坡石阶，自上而下构成极妙的观演关系。山门及其北侧之试衣亭和其南侧之送晖亭，居高临下，专供官、绅赏戏；山门下面的五十三参，则是平民百姓观剧的天然座位。平时常有求神还愿者在此唱还愿戏；“每年仲春(指农历二月十九日开始的云龙山会)，数群毕至，信心顶礼，罔弗虔诚”。赶会、拜佛者人山人海，观剧亦十分热闹。据八旬老人回忆：清末民初，徐州市的京剧票社和民间艺人，均于山会期间在此演出。《建戏楼万善碑记》还载有“传古以点今，戏实非戏。善者固可励行，恶者亦足寒心”等语，以谕后人。民国二十五年(1936)，戏楼毁坏。复在戏楼处建起今日之半山亭。



徐州山西会馆戏台　位于徐州云龙山东侧山坡上。据清光绪三年(1877)《重修山西会馆记》碑刻载：山西会馆“始建于国朝康熙年间”。此馆正殿供奉关帝、财神、福神等神像(神像已毁)，故又称此戏台为庙台。碑刻还有“历年既久，屡圮屡葺，渐扩旧制如今式”的记述。后塌毁不堪，遂由山西诸同乡计议重修。耗资一百五十二万六千七百七十



文钱，于清光绪十三年农历六月修缮一新，方能延至今日。会馆坐西朝东，依山而建。门庭为二层楼阁：上为戏台，底为过道。木式结构，面西直对大殿。硬山式屋顶，灰色小瓦，双龙双脊，五脊六兽。底层为方形石柱，上层为圆形木柱。斗拱，不出跳。属清代民间建筑形式。面阔三间，通长十二点六米。屋脊高九米，楼高六米，台高三米，宽四点二米，深七点四米。两侧有配楼上下各四间，是为戏楼附属建筑。戏台正前方有高二点一米、长十二点二五米、宽十二点七米的石坪，后有高于石坪二点一五米的大殿。殿前檐下和殿前石坪，均为观戏之处，视角尤佳。清末民初，时有京剧和民间艺人演出。旧时有农历五月十三日为“关老爷磨刀日”的习俗。届时，山西同乡及当地名流必至聚会，或请戏班，或举同乡中善戏者演唱，以为敬“神”与自娱。“文化大革命”期间，戏台亦有破坏，此后，略有修缮，但未复原貌。现作徐州市园林风景管理局公园管理处办公用房。

扬州刘庄戏台　刘庄在广陵路街北。此园始建于何时无考。清光绪时名“陇西后圃”，后为吴兴盐商刘氏所得，修葺后易名“刘庄”。原有院落四处，曲折相连，“极曲廊邃室之妙”。现虽残存三处，然仍可见当日之规模。戏台建在园西“余园半亩”院内，坐西朝东，依墙而筑，面阔五间，宽十一点九米，明间（台面）宽四点七米，台高零点九米，进深四点四六米，呈长方形。南北楼以面阔一点八米、进深一点五米的耳房，为伶人出入之处。园仅半亩，紧挨院墙外的南、东两面有串楼与北部楼阁相通，是观戏的所在，今南楼尚存。此系庭院小戏台，专供园主人娱乐与堂会之用。戏台今虽略有改动，然仍可见原貌。



泰州都天庙戏台　位于泰州西仓大街都天庙内。康熙三年至四年（1664—1665）兴建。光绪二年（1876）、民国十七年（1928）两次重修。戏台上下两层，砖木结构，与庙之山门楼当心间相接，当心间为后台。台下为通道，有屏门相隔，会期打开。西侧有楼梯。台面北向，台上东、西、北三面敞开，有短栏杆相连，台面阔四点四米，进深三点八五米，上层高二点六五米，下层高二点三九米，总高五点零四米。台单檐歇山屋面，顶有抹架梁四根，上置平板天花。台立四柱，直径二十厘米，柱下垫白矾石鼓形石础。山门楼东西两侧各有观戏楼七间，对面为都天行宫大殿，台前观戏坪长二十五米，阔十米。每年阴历五月十五日为会期，《钟馗嫁妹》为常演剧目。都天庙现为泰州百货公司仓库，戏台主体建筑完好，西侧观戏楼尚存。

泰县港口镇观音阁戏楼　位于上溪村东西大街的中心——楚沟桥上。当地群众称：“河上架桥，桥上砌庙，庙上建阁，阁上有楼”，是下河水乡富有特色的建筑。观音阁建于明

初。桥为白矾石反拱式，昔日桥下可行船。桥上建五架梁歇山顶双层楼阁，宽六点二米，进深五点二二米，飞檐，八只翘角悬挂铜铃，四根金柱直达阁顶，鼓形石础。清光绪年间，由当地人杨步林出资加修一座卷棚式小楼，四架梁面宽六点二米，进深二点七米，楼下为桥面通道；楼上与阁相连，供作舞台。常有下河班子登台演戏，观众沿河两岸，或登舟在水上观看。约在民国十八年(1929)，演过木偶戏《水漫金山》，演出中还加泼水点。建国后，评话、说唱艺人常在楼上演唱《粉妆楼》、《樊梨花》、《珍珠塔》等曲艺节目。现经整修，作为该村文化活动室。



泰兴县过船乡玄坛庙戏台　据《光绪泰兴县志》载：玄坛庙在城西十里处，庙中供奉赵公明元帅，原有九十九间半。光绪三年(1877)遭龙卷风侵袭，庙屋全毁，唯戏台幸存。戏台的正梁上由修缮者写明重修于“大清嘉庆肆年拾壹月初壹日”等字样，始建年代待考。该戏台坐南朝北，呈“凸”字形。上下计八间，上层平檐高二点八米，下层高二点二米，上下层以楼板相隔；其前台一大间，前后长四点五米，宽六点七米；后台为三间，前后长七米，宽十六点四米。柱石系圆鼓形。每年农历三月十五日的前后三天，举办玄坛庙会，邀班唱京戏。其他时间演出还愿戏等。建国后，常于春节期间在此进行演出活动。



南通狼山广教寺庙台　位于南通市南郊狼山山顶广教寺萃景楼后部。与前楼紧连。坐南朝北，面临江海神祠(又名禹王殿)。砖木结构。戏台为殿宇楼式建筑，台下为陡坡较大的石阶通道。台长四点九米，宽四点二八米。离地面高五米，三面均有窗槅，演出时卸下。设有上下场门。明、清两代因火灾几次重建。民国二十四年(1935)将前楼改为“念佛堂”，1956年又重新翻建，基本保持原状。但为加固起见，已于边梁加撑铁架，庙台木柱亦都改成石柱。据原狼山已故僧人苇一撰文记载，萃景楼始建于宋，明万历时重建。清人孙世仪《文靖先生诗钞》记述：“甲午上巳(按即乾隆三十九年，1774)狼山萃景楼火。时有



邀优童流连楼上三日者……”可见此时萃景楼庙台已有戏曲演出。兹据山上老庙祝陆生及世居山下的杜荟南等老人追忆，萃景楼后方厅，确为演戏庙台。光绪二十年(1894)，邑人张謇殿试夺魁后，该处曾演过四、五次戏。除张謇亲临观剧外，邻近乡镇观众云集，江海神祠屋脊上皆有人站立观剧。有还愿者以四人抬的特制蜡烛两根供照明用。演出自下午至深夜，久聚不散。昔日过往船户、渔民及来通戏班醵资演戏酬神还愿。有演员演唱戏曲，也有棒头木偶戏及提线木偶戏等演出。建国后未有演出活动，现戏台原貌可见，但已改为萃景楼小客厅。

苏州忠王府戏台　忠王府于咸丰十年（1860）李秀成攻克苏州后建。在苏州东北街。史载：王府“绵亘里许”，其西占用汪氏宅，其东没收潘氏宅，并“毗连拙政园结构焉”。现为苏州博物馆和拙政园等处。同治二年（1863）太平军苏州失守，李鸿章入踞，付书其弟鹤章称：其“花园三四所，戏台二三座，平生所未见之境也”。《磷血丛抄》载：“静轩入天朝后，……遂令忠府‘典采’张老全教习梨园一部，选童男女一百二十人以习之，己亦学度昆曲。五月初五日，居然至忠府开台，静轩扮《絮阁、惊变》中唐元(玄)宗，颇为忠王许可。中秋后，又选四十人习武戏，合为一班，时常唱演宴客。”太平天国失败后，其地屡经易主，诸多变迁，戏台仅存一座，位于今博物馆东路戏厅之内。据考，现存戏厅乃是在原有桥厅和大厅、四合院基础上改造扩建而成。总面积七百五十平方米左右，坐南朝北，北厅三间为正座，东西两厢各五间为边座，南厅三间则作为后台(戏房)之用。增筑戏厅，居于中央，高九点八五米，构筑歇山卷棚式顶，余音绕梁，音响颇好。建筑跨度达十五米开外，不设间柱，视线极佳。戏台突出于戏房正间之前，呈方形，二层建筑，通高八点七八米。下层台面高出地坪零点九八米，纵深八点七米，横宽六点一七米，演出舞台面为四十二点六平方米，高四点四米，平顶，三面敞开，一面设上下场门，上层高三点四米，外置低栏，内设活络窗板，疑是隆重庆典作应承戏之用。该戏台模型于 1982 年运北京参加全国舞台美术展览会，后留中国艺术研究院戏曲陈列室。

苏州全晋会馆戏台　旧馆在山塘半塘桥，乾隆三十年(1765)季春由山西钱行众商集资创建，四十二年孟秋竣工。咸丰十年(1860)四月，遭清军总戎马德昭兵燹而尽付一炬。自后旅苏晋商迭议复兴，直至光绪五年(1879)，遂由汇票、办货、印帐三帮集资购置城内中张家巷旧厅园宅，陆续积筑至民国初年(1912)始告成功。

该馆西首桂花厅、楠木厅，原为清代中前期建筑。正中相对之关帝殿与戏楼，以及东西耳楼与门厅鼓楼等，俱为新营配套之主体建筑。戏台暨门厅上首还缀饰三国等戏文木雕二十六幅。

近四十年来该馆散为民居及工厂、职校。1963 年列为市级文物保护单位，其关帝殿于 1976 年 1 月 9 日凌晨又遭火灾全毁。1982 年秋，经苏州市人民政府批准在该馆筹建苏州戏曲博物馆。

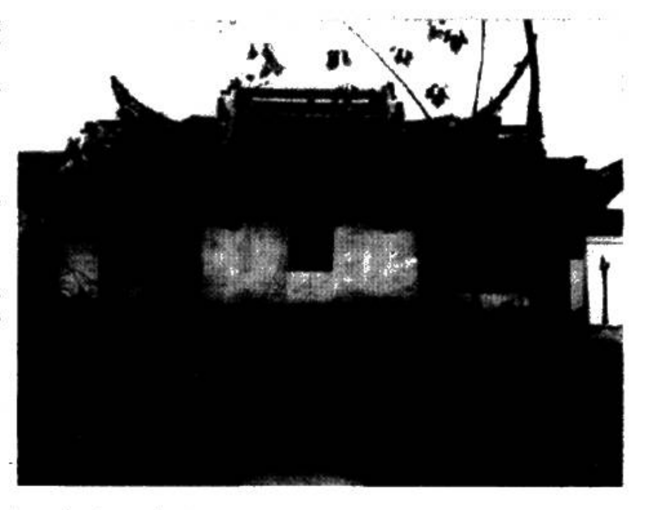
晋人素敬山西解州关羽，在该馆专筑坐南朝北凸字伸出型戏台以娱神，右出将，左入相；无面幕，设检场。台高二点七米，台深六点二四米，台宽六点五五五米。台顶穹窿藻井，由六百三十二片构件榫合组成，从下而上盘旋十八圈，符合古戏台真声演唱之物理要求。原音乐场面安置在太上极前之正中。三面围观之露天戏坪长二十六点三二米，宽二十二米（含耳楼），无论遐迩所聆音质清晰不变，较康熙以来苏州同类戏台有所发展。当时演出人员上下楼均在后台，其面积相当戏台五倍。“传”字辈昆剧艺人在三十年代曾于此演出。该会馆现属省级文物保护单位。

苏州潮州会馆戏台　馆址在今阊门外上塘街二百七十九之一号。据清乾隆四十九年(1784)《潮州会馆记》载：“我潮州会馆，前代创于金陵，国初始建于苏郡北濠，基址未广。康熙四十七年，乃徙上塘之通衢，列屋五楹，为殿者一，为阁为台者各一，闬闳高敞，丹艧翚飞。”当时该馆敬祀关圣帝君与天后圣母，别祀潮州刺史韩昌黎。所造戏台除“迓神庥”外，平时亦作“联嘉会”、襄义举、笃乡情等用。据《潮州会馆记》载：乾隆第一次南巡，“适经上塘（潮州会馆），诸商跪迎于门外，天颜温霁，赏赐彩缎二十匹”。第六次于“甲辰（乾隆四十九年）春，恭届銮辂重临，敬设歌台灯彩，众商踊跃相将，输城欢庆”。

该戏台顶部乃八角形穹窿藻井，运斤奇巧，结构符合音响物理要求。台周横梁之镂花古朴，上缀天官赐福等人物木雕五组。戏台坐北朝南，台深五点九米（其伸出部分二点二米），台宽六点八米，台高二点九八米。后台深四点五米，宽十八点八米；后台靠底墙之衣箱平台深一点二米，宽十二点一二米。露天戏坪长二十九点七米，宽十八点八米。

1955年，该馆之戏台等部分腾租给苏州市第五中学，1982年10月列为市级文物保护单位。现存有乾隆四十九年残碑一块（缺下款）。

无锡城隍庙戏台　位于无锡市后西溪三十二号及隔壁无锡市崇安区少年宫内。始建于明洪武二年(1369)，历毁历修。清嘉庆初年(1796)增建西偏厅宇。咸丰九年(1859)重建。咸丰十年毁。仅存头门仪门。同治八年(1869)重建内殿。光绪二年(1876)邑人吴汝渤等集资增建。现庙已毁，尚存仪门门楼，大小戏台各一。大戏台在原庙中轴线上，位于仪门门楼背面，上为戏台，下为通道，正对大殿呈凸字型，台基为砖石结构，高二点七米，台口高二点四米，宽四点

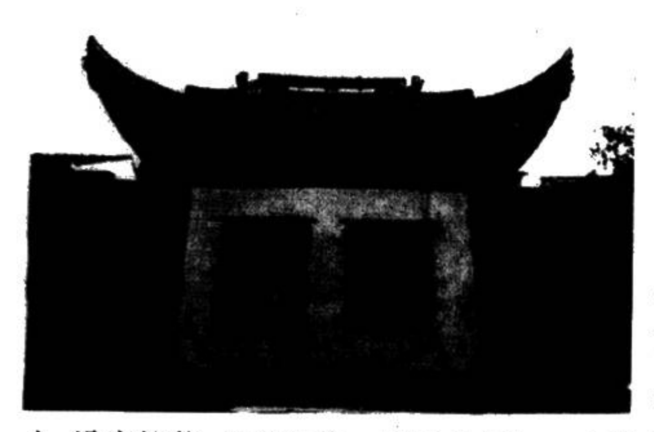


六七米，深三点七米。两旁金山石柱上有镌刻于清咸丰九年的楹联：“神听和平雅奏重播新乐府，民钦正直崇台式焕旧规模。”戏台建筑精巧玲珑，戏文雕刻众多，藻井雕镂精细，斗拱飞檐，歇山顶。墙内有明清石碑四块。小戏台在大戏台西侧，相距约二十余米，台前原有花

厅、放生池等建筑。现存之小戏台，与私人内宅戏台相仿，台基不高，仅零点四米，台口高二点七三米，宽四点三零米，深三点五米，内为轩顶，外为歇山顶。大戏台今已改作民居。

无锡西水仙庙戏台　在城西西水墩上，环城河、梁溪河相交处。三面临水，环境幽胜。先因湖溪之人祀水神于此，故谓之水仙。西水仙庙原祀明嘉靖三十三年(1554)锡城抗倭义士何五路等三十六人，清顺治初年(1644)改建刘侯庙，纪念明天启元年(1621)无锡知县刘五纬(刘在无锡兴修水利功绩显赫，反遭冤屈)。咸丰十年(1860)被毁。同治年间渔民集资重修大殿、戏台、天后宫和东西辕门等。庙有里外两个戏台，成丁字形毗邻相接。里戏台面对庙内，现仅存台基，高三点三米，宽五点二米。因年久失修，有倾圮之虞，故于1980年将台搬迁至蠡园。外戏台较大，台基高三米，台口高三米，宽六点二五米，深四点六五米。正对庙外河边，有广场，可容纳六、七百观众。两座戏台各具后台，有门相通。戏班可串演"背台戏"。开演之际，两台锣鼓之声相闻，看客可流动，择优而观。每逢农历六月十一日刘五纬诞辰举行庙会，由庙董出资邀请戏班演戏。据民国三年(1914)《新无锡》报载："近来西门外西水仙庙……连日演剧，一般游客纷纷前往观剧，场中极拥挤，沿河停泊之船亦首尾相接。"另外戏台旁后偏殿屋檐下枋上尚存有十一幅《三国演义》戏文雕刻，雕饰精美，造型生动。

无锡薛福成家宅戏台　位于无锡市学前街与健康路一带，为晚清著名政论家、外交家薛福成的住宅"钦使第"内戏台。薛家系宅园式建筑群，落成于光绪二十年(1894)，内有戏台一座，供家人自娱或宴请宾客用。台基高三米，宽四点五米，深三点七米。戏台为歇山顶，飞檐翘角，精雕细刻。面对花厅，相距六点九米，中间凿有小池，四周缀以假山花木，颇为雅致，两侧为游廊，南接戏台，北通花厅，均为观戏之处。花厅内可容纳数十人，设座饮茶，品茗赏曲。民国八年(1919)曾雇"髦儿班"在此唱堂会，现已为民居。



宿迁县龙王庙戏台　龙王庙坐落在宿迁城西北皂河镇，位于大运河西岸。初建于清康熙二十三年(1684)，至乾隆初年(1736)，龙王庙改作乾隆皇帝南巡的行宫，按宫殿格式扩建，整体建筑坐北朝南，轴线分明，左右对称。乾隆第二次南巡(1757)曾作有《安澜龙王庙》诗。主轴线上有七重殿宇，山门前建有戏台。戏台为凸字形结构，突出部为舞台，上有亭形顶盖，后部为化妆室，台前三面可容纳观众。每年农历正月初九日为龙王庙庙会，该戏台必有演出。民国初年(1912)由皂河镇的刘小顶揽班演出，此后有王顺保京剧班和山东的杨兴兰京剧班沿运河来此演出。抗日战争期间，庙会不兴，演出一度停止。抗日战争胜利后至建国初期，庙会演出复又正常。1950年"乾隆行宫"改作"皂河镇粮管所"，庙会会址搬

迁到镇中，庙会演出亦因此停止。1973年粮管所扩建米厂将龙王庙戏台拆毁。

镇江火星庙戏台 位于镇江市城西火星庙巷。庙与戏台始建年代不详。据《丹徒县志》记载，清乾隆二十七年(1762)重修，咸丰三年(1853)太平军踞城时毁，同治初(1862—1863)由僧人募金重建。



戏台分前后台，坐北朝南，与前面大殿成中轴线，相距二十五米，系二层砖木结构，底部可通行人，两侧观楼有高廊看台，至北端有过楼与后台相接。东西两边设楼梯上下。观楼皆为五架梁九间，长各为二十四点七米，宽四点六五米，高六点一九米。台前天井为戏坪，供市民看戏。后台房屋三间，长近二十米，进深五点四米，高七点六四米，硬山式顶，两端山墙檐口嵌有缠枝牡丹，流水浮雕砖，屋脊正面嵌有古寿字砖。前台自后台中部凸出，长四点三米，进深三点七四米，高七点四米，歇山式顶，三面飞檐，东西两檐高昂上翘。屋面砌置两垂脊。戏台正面两角柱与台面底部衔接处，分别置葫芦形装饰板，两面浮雕卷叶花朵纹。两角柱上都各饰一木雕花篮。舞台三面伸出。置有雕饰枋板，正面浮雕云纹如意绶带缠身的蝙蝠、银锭、"琴、棋、书、画"(四乐图)、"福、禄、寿"三星和两童子执大扇、招财、进宝等众仙；东、西两面皆浮雕云纹如意绶带缠身的蝙蝠、银锭及"大王访贤"(即"渭水垂钓")图，有姜子牙、樵夫武吉、周文王及侍从等人物，造型典雅别致。

火星庙戏台每岁农历六月二十三日举行庙会，致祭、演戏。多演出昆曲、徽戏。戏台因地处闹区，市民乐聚于此，平时香火亦盛，演戏频繁。

1981年，江苏省文化局拨款进行初步修缮。1982年列入市级文物保护单位。

镇江城隍庙戏台 位于镇江市东北月华山之南城隍庙街6号。据《丹徒县志》记载，镇江府城隍庙始建于宋代，迭经兴废，至清咸丰三年(1853)毁于战火。同治十三年(1874)由丹徒县令何绍章主持，将大殿等及戏台同时重建。



戏台系砖木石二层楼式结构，前后台相倚立，坐南朝北，与北面相距约三十米的大殿于同一中轴线上。后台三间，长十六点六

米，进深六点六米，高八点五米，硬山式顶。水磨青砖山墙，朝南两极檐口下嵌浮雕花饰砖。前台自后台中央凸出，长五点三米，宽三点九米，高八点九四米，歇山式顶，三面飞檐，两檐角飞出高翘。戏台下层中为通道。戏台东西角柱为石质，正面原有联语一对，1966年被水泥填平，无考。后台两侧与前台的东、西、南、北面檐梁皆有斗拱衬托，每攒形似凤凰展翅，玲珑精巧。

城隍庙每岁农历十月初一日举行庙会，致祭，各界人士荟集，此间，邀请戏班登台演出，以示庆祝。

江宁县窦村戏台　位于南京市江宁县麒麟乡窦村西北面，乡民称之为"万年台"。始建年代不详。相传为民间募捐聚资，由窦村石匠建造，民国三十六年(1947)重修，系村民广场观剧专业性戏台。1968年拆毁，现存基石等。

台坐北朝南，木石结构，顶面铺半圆形青灰小瓦，下为木结构，飞檐翘角，雕梁画栋，有"八仙过海"、"仙鹤云游"等雕刻彩绘图案，现俱毁无遗。台座以优质青古砌筑，尚有残存资辨。戏台高一点四五米，俯视呈凸状，凸出三点六五米，凸前部宽七点二米，凸后部宽十三点四米。台基凸前部宽六米，后部宽十二点二米。台面、基石沿边分别刻有覆、仰莲纹。座中部石面浮雕各种图案纹饰，正中为"蟠龙戏珠"，左、右两边有"丹凤朝阳"、"独占鳌头"、"犀牛望月"、"海马奔潮"等图案，其间缀刻以云、梅、蝙蝠、几何纹等。台凸部前沿两边原支撑顶面的两根立石柱尚存，现被移至别处供作门前廊柱。立柱高二点八五米，宽零点三一米，厚零点二六米。正面顶端一柱刻"日"字，另一柱刻"月"字，字下分别有高浮雕戏曲角色形象，似宋元杂剧的人物造型，现状基本完好。

旧时每逢农历十月初三，乡里邀班于此合唱大戏以庆丰收，方圆五十里乡民趋而观演。一般连演五天，多者演七天，所演剧目以京剧武戏居多，如《铁公鸡》、《骆马湖》等。多为南京的名角登场，平时亦有过路戏班演出。

高淳县沧溪乡三元殿戏楼　位于高淳县沧溪乡。据清光绪七年(1881)《高淳县志》载：沧溪道士蒋常泰募修关圣殿、文昌阁时，于土中得断碑览之，有"赤乌二年建"字，惜全文无考。旧时戏台中堂横匾有"沧浪一曲"四字，据考系康熙六十一年(1722)桐城派创始人方苞应沧溪进士张士超书写。由此佐证，戏楼始建年月，至少在康熙六十一年前。咸丰三年(1853)毁于兵燹，同治三年(1864)重建，民国三十四年(1945)毁于火，民国三十六年重建。1982年4月，列为江苏省级文物保护单位。戏楼系仿宫殿式砖木结构，挑檐翘角，画栋雕梁，凸字形台面，两旁有副台，台中横匾同前。两旁楹联："功名富贵一时事；离合悲欢千古情。"系高淳清时书法名家邢鹤手书。台板壁绘有"丹凤朝阳"、"腾蛟起舞"两幅画，中堂天壁系镂空圆窗"双龙戏珠"。上下场门书"出将"、"入相"。楼顶藻井绘有"踏雪寻梅"、"羲之爱鹅"等画。旧时每年农历三月初六至初八沧溪举办庙会三天，邀请戏班演出，有时还作营业演出。解放后为高淳圩区大庙会之一。现在戏楼后台板壁上还留有三个戏班(苏淳春福大舞台、江浙合记乾坤大舞台、双和堂班)在三年内(民国三十六、三十七、三十八年)演

出的《状元谱》、《龙凤呈祥》、《杀四门》、《庆顶珠》等数十出戏码。另有艺人钱月亭勾脸和昔日乡班感叹唱戏生活艰难的打油诗等。

高淳县东坝镇东岳庙戏台　位于东坝镇胥河北岸。据光绪七年(1881)《高淳县志》载：东岳庙明隆庆二年(1568)汤玉、曹永恺倡修。当时戏楼建于庙内，乾隆五年(1740)重修时，移建于庙前广场，咸丰毁于兵燹，同治重建，光绪三十一年毁于火，民国六年(1917)重建。1982年4月，列为江苏省级文物保护单位。戏楼系殿宇式砖木结构，凸字形台面，正台两侧建有副台，正台高十三米，副台高十一米，建筑面积约一百六十平方米。正台内顶八角形藻井，绘有双龙戏珠，四周有十六幅扇面形戏曲绘画，原绘《借东风》、《赤壁战》、《群英会》、《空城计》、《审王魁》、《铡美案》等。1981年修理时改绘花卉。天壁上方悬"杜岳擎天"横匾一方，两旁有墨绿色楹联一副："绝顶一呼众山皆应响；宏图再造大厦总还魂。"上下场门楣上方，右书"出风"，左书"喝月"。左副台楹联书写："六朝金粉无愁曲，十里银林不夜天。"右副台楹联是："神仙上界排云出，箫鼓南湖打桨来。"楹联和横匾均系晚清高淳解元王嘉宾手书。惜于1958年毁失，现存"喝月"横匾一方。东岳庙主祀东岳神商臣黄飞虎和祠山神汉张勃。相传农历正月初五、三月二十八是黄飞虎、张勃的生日，故每年届时举行庙会，各演戏三天。至今每年农历三月二十八日仍举办物资交流会，盛况犹存。东坝位于古中江中游，是沪芜内河航运必经之道。旧时，上下江戏班相互交流演出，必经东坝，至东坝又必演"过坝戏"。因此，戏楼上演频繁，本地戏班和外来戏班都在这里演出。盖叫天、大达子、小达子、陈鹤峰、赵松樵、小一盏灯、白玉艳、小阿金、荆剑鹏、陈鹤昆、达子红、孙柏龄、新艳秋、王琴生、沈小梅等均在此演过戏。



常州城隍庙戏楼　位于常州市青果巷东。昔为阳湖县城隍庙附属建筑。庙建于清乾隆二十四年(1759)，现存戏楼为光绪二十二年(1896)所建。戏楼面北，外形为大屋顶，左右门额有"歌舞"、"升平"砖刻。戏台呈凸字形，两边由石柱支撑，檐下三面均有人物走兽木雕，上饰斗拱，飞檐戗角，装饰华丽。戏台面宽六点七米，深四米。正中木雕挂落下为场面吹打人位置。台前有容纳二千余观众之广场，两边各有看楼九间，与大殿在同一轴线上，气势宏伟。光绪二十二年《阳湖县增修城隍庙记》碑载："戏楼特高，春秋致祭，



作乐以娱神，复取古今忠孝节义故事俾使梨园子弟演之。”碑镶嵌在戏台楼下东墙上。现庙已改为新芳桥小学校址，戏楼保存完好，列为常州市市级文物保护单位。

泰县姜埝镇东岳行宫戏台　据《道光泰州志》卷十八《寺观》记载：“乃清乾隆年间僧旭朝募建。”民国八年(1919)重建。俗称“万年台”。东岳行宫大门楼为五架梁硬山式建筑，两层三间，中部与五架梁独间戏台连接，戏台为歇山顶，呈凸字形。顶部中央有平棋，彩绘蟠龙图案。戏台坐南朝北，两角飞翘，系铜铃。台口两根木柱高九点八九米，柱下有零点二八米高鼓形石础。楼下至台板高度为二点九米，楼上至檐高三点二二米，台宽五点六八米，进深四米，设上下场门。台下为行宫大门通道，戏坪能容三千人左右。每逢农历三月二十八日做东岳神会，下河班常在此演出。民国二十七年夏，李进等人组织的抗日剧社曾来此演过《放下你的鞭子》等宣传抗日救亡的戏剧。戏楼现为泰县实验小学校办工厂。



武进县礼嘉乡烈帝庙戏楼　又名五云楼。位于武进礼嘉乡，始建年失考。《重修烈帝庙碑》载，清乾隆四十六年(1781)、道光二十九年(1849)曾重修庙宇。戏楼为单檐歇山顶。重脊飞檐，檐角凌翅，挑出屋面。台顶呈莲瓣形，饰斗拱。台高三点六米，宽五点七米，深四点六五米。后台壁间有清光绪三十年和民国年间淮阳全福盛、常郡大金胜、万记大舞台、大鸿秀、上海孙记安乐堂等演戏记录。其中有苏垣瀛凤班所演《扫花》、《三醉》、《训子》、《玉麒麟》、《诉魁》、《请拜》、《游殿》、《赐绣》、《绣襦记》等昆曲剧目。

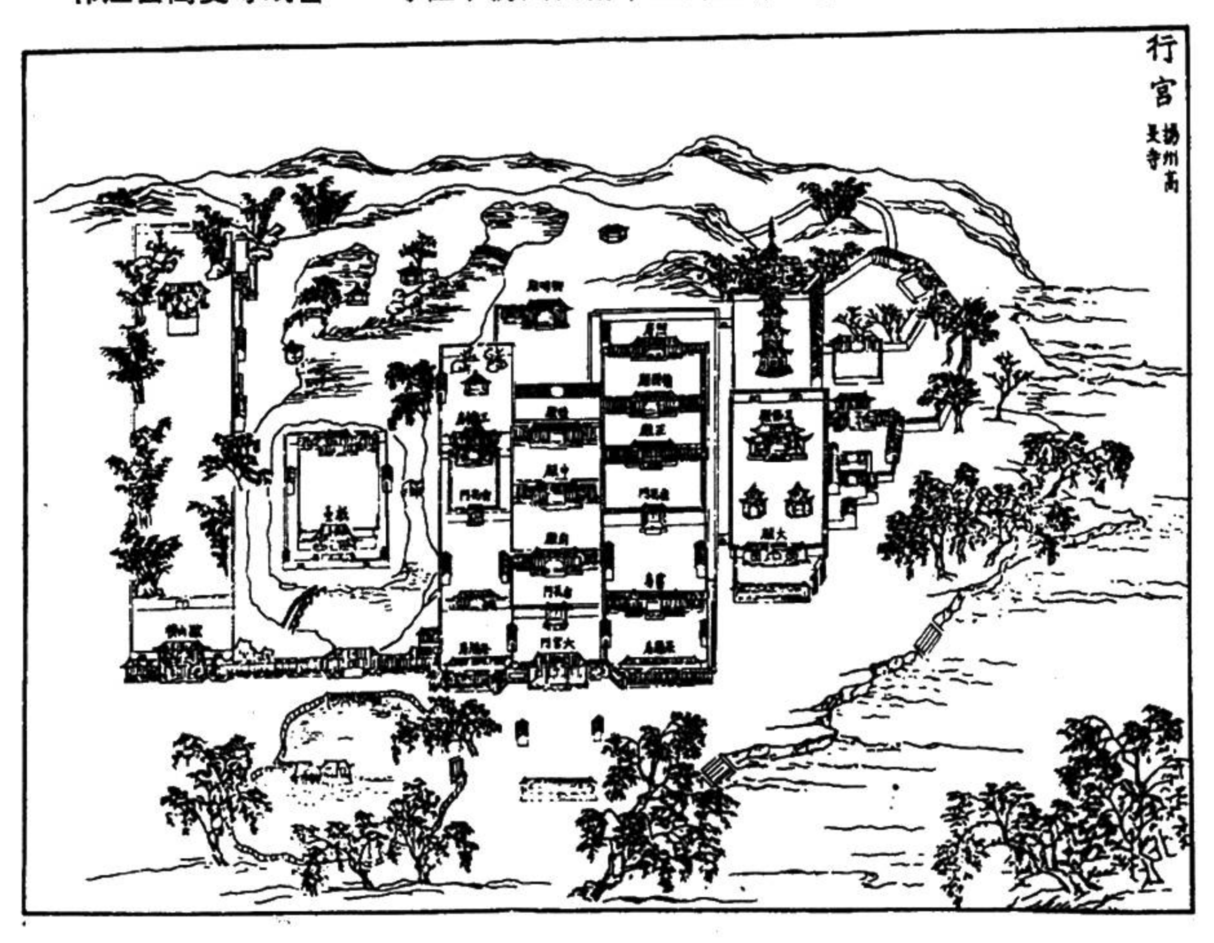


戏楼保存完整，现由祀嘉中学使用、保护。

扬州棣园戏台　位于扬州市南河下街北棣园内。棣园系湖南会馆内的园林，始建于明。清初称“小方壶”，乾隆时易名“驻春园”，后又名“小盘洲”。道光二十四年(1844)，为包松溪购得，始称棣园。戏台在园之西部，坐南朝北，其东侧与黄石假山之间有一石阶小道可以登台。其北通过串廊与园门门楼相连。台平面呈方形，东、北、西三面宽约四米，皆为敞口，台高一点五米。其南壁及东、西两侧均有门洞，可进入内间，内间阔与台面相同，进深约二米，为伶人出入之处。台前建有观戏厅。与台相距约五米，坐北朝南，面阔三间带周廊，楠木结构，方梁方柱，看客可坐在戏厅内观戏。戏厅内之西山墙前另有微型戏台，仅高出地

面零点三三米左右，装修讲究，然台后无门出入，伶人需从前台跨步上台。此台为清唱伶人与说书艺人所设，相传曾国藩系湖南人，同治年间来扬时爱在此观戏。棣园内的大、小戏台在扬州建成最早，也最著名。小戏台已毁，大戏台因年久失修，于 1978 年拆卸保存在市博物馆内，待复建。

邗江县高旻寺戏台　寺位于扬州西南十五公里邗江县运西乡三汊河西岸。戏台在



行宫内，为乾隆十六年(1751)高宗弘历第一次南巡接驾所建。以后弘历每次南巡之前，戏台均修缮一新。戏台建在西套房外临水池的小岛上，为皇帝与随员观戏场所。《南巡盛典》中高旻寺行宫图(现存故宫博物院)清晰可见寺与行宫既有围墙，又有门相通，并标明了戏台与看戏厅的位置。咸丰年间，高旻寺与行宫毁于兵火，戏台亦荡然无存，后经僧人化缘，只修寺宇，未复戏台及观戏厅。

宜兴县太华乡路西戏楼　位于太华乡路西村西侧。民国十八年(1929)由路西、东家路、桥涯三村公堂出资建造。民国二十年初落成。为山村专业性戏台。砖木结构，硬山墙民式建筑。正檐下挂“狮子滚绣球”木雕一对。双层屋顶，内屋面为穹形轩顶。正台宽四点六米，深四点五米，后台深三点五米。左右副台各宽二米，前部深三点五米，后部深四点五米，用四扇花窗隔开。正台高二米，台面距前檐高三点一二米。台前沿配槽板，演出结束将



板安上。有上下场门。右门门楣书“龙飞”，左门门楣书“凤舞”。副台后部亦有门，左右相对，与“龙飞”、“凤舞”门相邻成直角。台柱上有楹联：“八尺楼台，演成忠孝节义事迹；六朝声调，宣扬英雄豪杰情形。”正台后屏为一大型彩绘，“文化大革命”中遭破坏，尚可辨龙的图案及若干人物。上悬一匾：“鸣升和盛”。副台上部有《空城计》、《朱仙镇》、《狸猫换太子》、《斩蔡阳》等戏曲故事彩绘八幅。此外还有青狮、白象、苍龙、麒麟等彩绘十余幅。民国二十年四月，戏台落成时，聘京班老全福破台，演出《牡丹亭》、《渭水河》、《南阳关》、《放金榜》等剧目。此后每年三、四月间演“青苗戏”一次，只演京剧，唱“两头红”。有时连演几天。末次演戏是民国三十四年，聘京班新全福演出。现该戏楼为杂物堆栈，屋顶已破漏，翘角飞檐被毁，但轩顶、彩绘（见上图）、匾额等保存完整，字迹清晰，色彩鲜艳。

吴县遂初园轩厅 遂初园在吴县木渎镇东街。清康熙间，吉安知府吴铨致仕后所筑，沈德潜著《遂初园记》。至乾隆时，其孙吴泰来居之。吴氏为吴中藏书家，日与诸名士在园内作文酒之会，极一时之盛。清乾隆二十四年(1759)，宫廷画家苏州人徐扬画成《姑苏繁华图卷》（原题《盛世滋生图卷》），其中绘有遂初园轩厅聚宴演出名剧《白兔记》的场面。轩厅宏敞美奂，张灯缀彩，南向及左右两侧，设七席，主宾十一人在饮酒观剧，仆役数人在旁侍奉。厅中央铺有蓐砉，《麻地》一折正开演，二伶人分饰牧童、李三娘。五名乐师坐翻轩内伴奏。

遂初园清代中叶已屡易其主，今已改为民居。



苏州亦园看云草堂 亦园在苏州葑门内新造桥，尤侗第宅。清顺治十三年丙申(1656)尤侗自北京解职归，在宅东筑草堂。取杜甫《暮归》“明日看云还杖藜”句，名“看云草堂”，遂老于此。尤侗作传奇《钧天乐》，授其家伶于草堂演出娱亲。康熙年间聚秀堂原刻《西堂全集》本中载有《彩堂戏彩图》并长诗记其事。是图绘有高堂华灯，四周设筵席，侗父居中坐，宾朋四座。堂中蓐砉铺地，有伶人九名正在演出《钧天乐》一剧中沈白等在天界中元及第，衣锦簪花，策马游行的情景。堂前有四人在吹奏鼓乐。图后题诗：“华灯四照陈高堂，蓐砉席地湘帘张。画鼓冬冬三叠毕，梨园子弟更衣妆；清歌一发音绕梁，琵琶参差争低昂。忽然改舞小垂手，当筵

宛转飘霓裳。”“宾客满座皆称善，每终一出倾千觞。”“顾问新剧是何名，答云儿制《钧天乐》。”亦园与草堂今俱废。

扬州寄啸山庄戏亭　在扬州市花园巷寄啸山庄内。园系晚清观察使何藏舫所建，乃清时扬州最晚出的园林佳作。亭筑于园西部一池水中，平面呈方形，四角攒尖顶，边长六点五米，高出水面一点二米。亭四边护以白矾石花栏，南北有石板曲桥和湖石飞梁与两岸相通。置身亭中，园景尽收。堂会时亦作戏台，池四周楼厅、回廊，即为园主人和宾客观戏的所在。

苏州拙政园鸳鸯厅　拙政园是苏州古典园林之一，位于东北街。明正德、嘉靖年间御史王献臣创建。四百多年来屡经兴废，建国后整修开放，系全国重点文物保护单位。鸳鸯厅是该园西部的主体建筑。清光绪三年(1877)张履谨购得拙政园西部后营筑“初园”时增建。该馆中间以隔窗分为南北两部。馆南宜冬居，前院植有山茶，清陆润庠题为：“十八曼陀罗花馆”。馆北临荷池，鸳鸯嬉水，悬有洪钧所书“三十六鸳鸯馆”匾额。结构别致，四隅各附有“耳室”，为宴乐更衣化妆、僮仆侯命所用。顶幔呈卷棚形，音响效果较好。张氏爱好书画、昆曲，曾延聘俞宗海(粟庐)鉴定书画。俞与其孙紫东拍曲，多次在十八曼陀罗花馆内举办昆曲清唱会。光绪二十年(1894)俞氏手书的《补园记》犹存园中。

南京仪凤园　坐落于南京市彩霞街，清代光绪年间建。据《冶城话旧》记：“门为木栅，看客所坐池子为长椅，椅后有一条木板，可以置茶具，惟第一排有桌，亦置茶果盘。所以招待贵宾也。海板书演员姓名，黑底描金，纸用红色。”该园最初只演香火戏，以后由火家班邀名角参加演出，有盖山西、天鹅蛋、邱松泉、七盏灯、九盏灯、陈月泉、小达子(李桂春)等。据《南京戏院》记：光绪三十二年(1906)前后，北京名票汪笑侬曾于仪凤园演出，轰动全城，汪笑侬的演出使仪凤园名声大振。民国初，仪凤园更名为商办舞台，民国八年(1919)毁于大火。该园故址现在彩霞街菜场。

南通韶春茶园　位于南通城区北公园。清光绪三十三年(1907)，由颜料商俞林甫所建。西边又造艺人宿舍，戏馆坐南朝北，前对城墙，后临濠河，舞台高出地面约一点五米，前有柱子两根，上连铁栏杆，俗名铁挑，专作武戏上高之用。园内两边有楼，设有包厢，东西各六间，分一、二、三等。对台楼上设楼座，西厢和楼座的楼下设一等清座(或茶座)，后面设二等清座(或茶座)，台前正座放置方桌、三面设椅，桌上备有水果、茶食、瓜子盘，此为全场最佳座位。楼座下东边立看。

光绪末年(1908)元旦开锣，由镇江春台班首演，外邀杨寿长、杨喜珊、刘剑瑞、王牡丹、张俊卿、王顺来、袁瑞庭、张云飞、小奎官(杜文奎)、盖桂芬(杜文林)、李银红等同场。韶春茶园开幕之际，通州知州关炯之、总兵李祥椿、守备叶少臣、商团局总办张敬儒，候补道梁缙卿排日往观。古历三月间，又邀来上海名角王玉芳(白眉)、于振庭(编剧家)、李桂芬、满金红、小鑫培、天娥旦、十三旦、小秋麟、十五盏灯、陈嘉祥、左月强及最富声望的汪笑侬。以

后仍由春台班接演，武生张俊卿主演《三上吊》。此外又邀城北新园京徽合演班，京角程永龙、洒金红、金凤凰等人主演。同年冬季，光绪、慈禧相继驾崩，"国孝"停演四个月。宣统元年(1909)五月，招芜湖的群仙班(又称"髦儿班")演出，先后邀请外角张文奎、张文艳、蔡文宝、张处、银红兰、牡丹花、小如意、缪黑灯来演出。老艺人盖山西也来排演小本戏。

宣统二年春，招里下河徽班上演，有著名老生盖月樵、花魁，还邀京角七金子，但卖座渐衰，端午节停演。后该园租赁他人放映电影。几经变迁，民国六年(1917)拆毁。

苏州金桂茶园　在苏州阊门外普安桥堍。清光绪时园主姓徐(名不详)。园内设有戏台、戏房，是既售茶又演戏的营业性演剧场所，亦称金桂戏园，园有门楼，上挂门额题"金



桂茶园"四字，右侧悬一门板。光绪十一年(1885)七月二十日，该园演出京剧《八蜡庙》时，有人上台寻斗，发生后台飞镖伤人事件。次日上演京剧《南天门》、《牧羊卷》、《快活林》、《月中情》时，被江苏巡抚谭钧培责令吴县知县查封。同年九月，《点石斋画报》特载由苏州阊门外山塘画铺年画艺人田子林所绘《伶人肇衅》时事风俗画。图中画有该园园门，上贴光绪十一年七月二十一日吴县正堂"告示"和"封条"。戏园门前官吏林列，兵司持鞭驱使戏班人员抬运衣、盔、把、杂戏箱和把子道具、行李等查封时情景。歇业年月失考。

常州逸仙茶园　坐落在常州西河沿，建于清宣统元年(1909)，是常州最早的戏园。

二层木结构建筑，有座位一千二百个，池间置长条木桌，上凿圆孔供观客放置茶具。台呈方形，高一米余，左右有立柱，上置铁杠以备短打戏演员表演。台幔绣花卉飞凤，两边为“出将”、“入相”门帘。分花楼、正厅、边厢、清坐、立看五种。民国四年(1915)五月，南派武生盖春来在该园演《界牌关》，并有小万盏灯、赵祥云、小黑灯、十三元之《新安驿》、《九更天》、《莲花湖》、《大报仇》等戏。当时许多名角演出于此，或唱红于此。小杨月楼八岁时以盖龄童艺名在此登台演唱老生；盖叫天、三麻子、张桂轩、王益芳、刘玉琴、林颦卿、万盏灯、沙香玉等亦先后来此献艺。民国六年三月，在常州剧场同业中首次使用新式布景。民国八年九月，“第一怪”孟鸿寿等在此演《济公活佛》。十月，花旦刘玉琴、老生高惊鸣等来园唱《花田错》、《嫦娥奔月》等戏。台芩诗社赠诗者十数家，连载于报。此园曾几易其主，民国九年五月歇业。

镇江龙江茶坊　坐落在镇江市小街内龙江巷口。建于清光绪年间，由谭氏(佚名)开办。茶坊中为过街楼，两边与平房相连，共九间。供应茶水和素食，能容纳三、四百人。是水上运输业经常聚会议事和观剧的场所，各方顾客甚多。戏曲艺人常在此演唱。当时京剧艺人何桂英对着楼上茶客所挂的一排雀笼，数着一只只画眉，从它们的体态到神情即兴清唱，最为观众欢迎，誉为“才女”。

民国二十六年(1937)冬，镇江沦陷，茶坊被日寇放火烧毁。翌年易地在大西路镇屏街头重新开张，规模较小。民国二十九年改名为“新龙江茶社”。在此期间，京剧票友常在此演出和清唱。1959年改为“雨花书场”。1964年因营业清淡歇业。现为镇江市美术公司服务部。

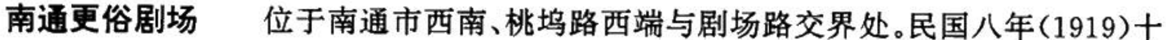
无锡庆仙茶园　坐落在无锡东新路口，清光绪三十二年(1906)开设。茶园系芦菲屋，内设戏台，挂牌“庆仙戏院”。场厅可容五百余人，台前设方桌、靠椅，为上等座；后面及两旁设长凳，为二、三等座。其时，京剧名角贾璧玉、盖叫天、常春恒、九阵风、冯子和等在此演出《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁女》等戏，营业兴盛，轰动一时。民国五年(1916)春，因兵祸，该园停业。同年九月，茶园易主，继续营业，改名为“景华戏院”，因日不敷出，改演文明戏。两个月后，当局禁戏，遂停业。

镇江同乐戏园　位于镇江市西门大街。建于清同治年间，一说由广东人卓杏林建于清同治十年(1871)。可容观众一千五百多人。光绪二年(1876)五月，杨月楼曾在此演出京剧。当时《申报》报道：“同乐园本可容千五、六百人，杨月楼登台之日，来观者竟至四千余人，皆有先睹为快之意。因院小难容，大半莫入。”同乐园曾几易其名。后经翻建，民国二十年(1931)，改称天蟾舞台。场内，东西楼共设包厢二十个。民国二十三年(1934)三月九日上午，因某演员早炊不慎，戏园房屋尽遭焚毁。嗣后，又在原地重建，于民国二十六年落成，更名为荣记大舞台。当年四月三十日起，白云生和高百岁、刘仲秋、孟鸿茂等，为筹建中山纪念堂假座大舞台曾义演四天。民国三十七年起，改为大华电影院。

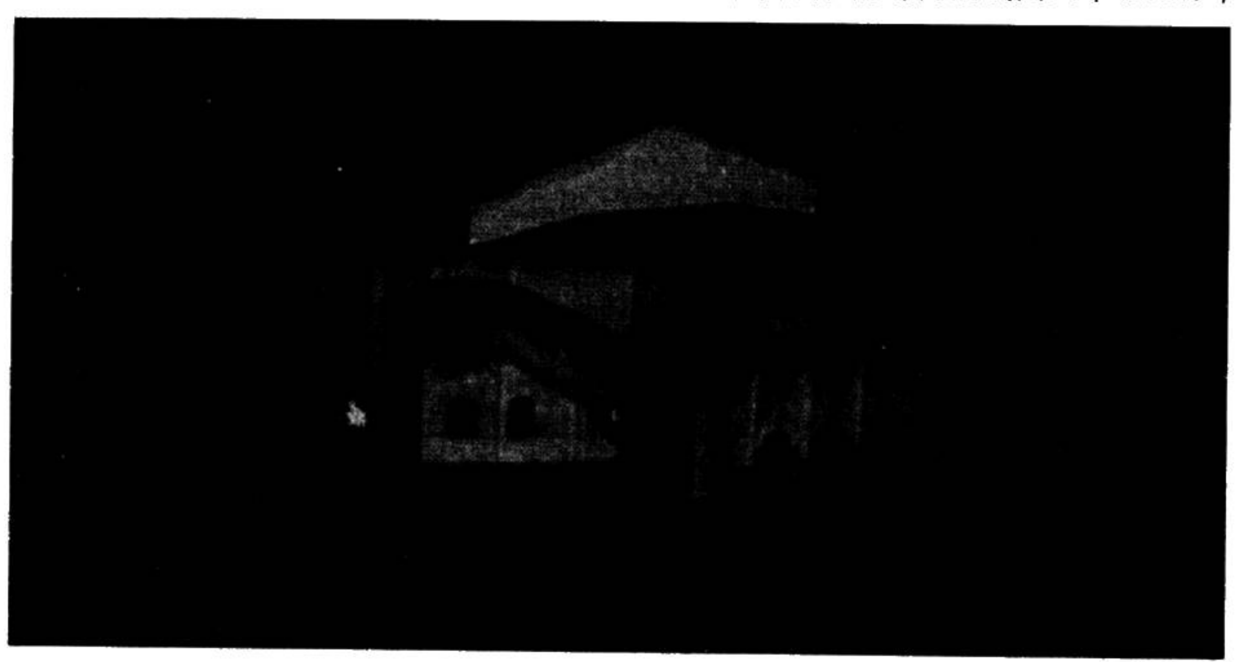
扬州大舞台　坐落于扬州市南城根五十四号。清光绪三十二年(1906)由陈卓等人合股筹建。剧场坐北朝南,砖木结构,瓦楞铁皮屋顶。舞台口为半月形伸出式,尺寸无考。场内共有一千四百个座位,东、西两侧与后排上方设有楼座。场中正席用木靠背长椅,两边与后部以长木板铺设阶梯式座位。演出过程中,卖熟食、果物,送茶水、毛巾等旧习至解放后废除。著名扬剧演员潘喜云、十岁红、金运贵昔日曾组班在此唱戏。建国后,尚小云、赵燕侠、童芷苓、竺水招、高秀英、筱文艳、丁是娥等不同剧种的著名演员亦曾先后来此演出。

1964 年,扬州市人委决定拆除大舞台,迁址于扬州市纹河路重建。1966 年因“文化大革命”而停工。1969 年市军管会将原房基划拨给市房产公司。至此,扬州大舞台即不复存在。

常州大戏院　坐落于常州市公园路。前身为中华环行俱乐部,建于民国五年(1916),放映电影。民国十七年由顾庆颐与清真寺合办明星大戏院,于原地拆建。次年,九月二十六日开幕。邀上海牛家班、富贵春班演出,由刘玉兰、牛富贵、张文霞、郭兰芳等主演京剧《贺后骂殿》、《定军山》、《天女散花》等。民国二十一年,翻建成二层砖木结构剧场,定名“常州大戏院”,门额由民国元老、书法家于右任所书。设座位九百个,分正厅、楼座、包厢、后座四等。舞台为半月形(尽寸失考),演唱京剧为主。先后来此演出的有:王文源、张曼君、李慧芳、李仲林、杜近芳、张翼鹏、宋宝罗等。建国后重建,更新设备,成为锡剧演出的基本场所。1952 年,市文教局拨款,进行整建。改名常州剧院。



南通更俗剧场　位于南通市西南、桃坞路西端与剧场路交界处。民国八年(1919)十



一月落成,是我国早期闻名的大型剧场,创办人张謇。建前曾由欧阳予倩(后任剧场经理)去日本东京各大剧场考察,回国后,又参观了京、沪两地舞台,博采众长,由工程师孙友厦

设计、欧阳予倩指导并审定图纸，造价七万银元。剧场主楼呈马蹄形，占地二千零六十八点一四平方米，包括梅欧阁、演员宿舍、门楼、救火会停车场及其他附属建筑，总面积三千零二点五二平方米，为近百间房屋的建筑群体。观众厅呈半圆状，纵短横长，分上下两层，设一千二百个座位。台底有十几只特大号砂缸，形成共鸣音响。舞台上空装有横向天桥三道，台底有三条纵向通道，"上天入地"特技均可表演。台口上方安置活动铁栏杆，为武戏上栏专用。舞台可行船、开汽车演戏。台口有张謇、张孝若父子撰书的长幅楹联："真者犹假，假何必非真，看诸君粉墨登场，领异标新，同博寻常一笑粲；古或胜今，今亦且成古，叹三代韶英如梦，穷本知变，聊应斟酌百家长。"欧阳予倩为更换老式戏院的习俗，特别制定"促其进步，助其改良"的规约。建成后当年及次年，梅兰芳曾三次来此演出，此外还有苗胜春、王凤卿、程砚秋、杨小楼、盖叫天、余叔岩、谭富英、芙蓉草、潘月樵、夏月润等七十余位著名京剧演员及昆曲名家袁零之、王焕章、王欣甫等，均曾先后来此献艺，梅兰芳与欧阳予倩三度同台演出，传为一时佳话。

民国十五年(1926)十一月底，张孝若认为剧场演出已不能达到"更俗"原意，遂改名为"南通剧场"。日伪占领时期更名为"江北剧场"。1945 年抗战胜利，又恢复原名。建国后，1950 年改名人民剧场，沿用至今。

苏州开明大戏院　位于苏州北局，民国十七年(1928)，由苏州振兴地产公司顾再康等集资，郁老二水木作承造。首由范养吾承租，民国十八年春节开张。始名"东吴乾坤大戏院"。经理由范养吾自任，后台老板是上海新舞台的夏月润。参加开幕演出的演员有李秀英、盖叫天、崔金花、夏良民、夏荫培等。以后承租者与后台老板多次易人，戏院名亦先后改名为"大观园乾坤大戏院"、"发记大舞台"、"东方大戏院"。民国二十年整修，正厅改铁面翻板坐椅，两厢仍为木质长条高凳。民国二十二年由原无锡中南电影院经理部郭子颐承租，改名为"开明大戏院"，于当年一月十三日开幕。梅兰芳、马连良、金少山、萧长华等，应吴县筹募公益经费义演之邀，作开幕演出。

1951 年苏州市人民政府接管该院。1953 年李慧芳、梁慧超、关正明等在原开明大戏院班底基础上组建开明京剧团，1954 年解散(班底三十年代已存在，艺人约三十人左右，至此也全部解散)。1957 年在原址重新翻造，投资四十三万元。新剧场设有门厅、前后楼、观众厅、票房、休息厅、地下室等。建筑面积为二千三百五十四平方米。观众厅呈扇形，高十点五米，宽三十五米，一千零六十七个座位，楼厅三百四十五平方米，五百七十八个座位，舞台台口宽十二点八米，高六点八米，深十二点三四米，台前有乐池。舞台后楼底层为服装间，二层为化妆室、排练厅。1975 年安装冷气设备。开明大戏院从兴建伊始，就是苏州市京剧演出的主要场所。著名演员梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生、马连良、周信芳、张君秋、唐韵笙、李万春、叶盛章、裘盛戎等，都曾来此演出。1977 年起兼放电影。

连云港更新舞台　坐落在连云港市新浦三新街上(即今新浦建国路三百零三号)。

民国十七年(1928)秋,由新浦的四泰油坊老板刘次公与其兄刘少九及轮船公司经理杨少辰等人集股筹建,次年一月八日竣工。更新舞台坐南朝北,中间起脊,屋顶以进口瓦楞铁皮覆盖。正面由三个拱形圆门组成。门内为长方形门厅。门厅两侧各有一楼梯通楼座。楼座两侧沿墙壁向台口伸延,其前端分别为东、西包厢,楼下池座分中座和边座。中座设三纵行长靠椅,夏季则更换藤椅,其周围设置栏杆。池座后面专设警察看戏并维持秩序的"弹压席"。整个戏院共设座位一千余。舞台台面宽阔(尽寸失考),中间设有转台装置。台板下安置数口大缸,面对观众席呈半圆形排列,以增强音响效果。

民国十八年一月十二日更新舞台特邀名角盖天红首演。此后,又接过麒派老生刘奎童,所演连台本戏《金鞭记》,在新浦曾轰动一时。1937年,日本侵华战争爆发,是年秋,更新舞台被日军的飞机炸毁。

盐城民乐院 位于盐城市毓龙路。民国十八年(1929)由盐城县政府教育局拨款建成。旧址系城隍庙二进大院(被大火焚毁),原有坐南朝北戏台。新建的民乐院顶部搭竹棚防雨,场内设长木凳,后排铺竹制座位,对外售票营业。

民乐院建成后曾演过京剧、话剧、文明戏,时演时停。后民众戏院在其附近开办,民乐院因竞争失利,营业不佳,于民国二十二年停办。

徐州人民舞台 位于徐州市大同街。原名"益智社"。民国十九年(1930),由姜煦初、许镇南等募集资金,在原关帝庙的基础上改建成大敞棚。设厅座九百个。放映电影兼演戏剧。民国二十五年成立益智戏剧社,以演京剧为主。抗战胜利后,改名胜利大戏院,联友剧社为班底,邀角演出京剧。1950年10月更名人民舞台。1951年剧场重建,砖木水泥结构,门庭两层,两落水石棉瓦屋面。观众厅面积为六百零五平方米,设折叠椅,包括楼座,共有座席一千一百七十个。宿舍床位七十个。以接待戏曲剧团为主,1979年兼放电影。建国后先后接待省市以上剧团四百余个。来演出的著名演员有,京剧:新艳秋、许翰英、童芷苓、言小朋、尚小云、荀慧生、李玉如、毛世来、周啸天、黄桂秋、马连良、李万春等;豫剧:马金凤、常香玉、吴碧波;越剧:竺水招、商芳臣;曲剧:魏喜奎;评剧:新凤霞;锡剧:沈佩华、姚澄、王兰英、王彬彬;川剧:周企何、杨淑英;淮剧:何叫天、筱文艳;沪剧:王盘声;河北梆子:全宝环、宝珠瓒;绍剧:七龄童等。

无锡中央大戏院 坐落于无锡万前路。由菊林、顾笑庵等合资营建,民国二十四年(1935)六月竣工。场内前座设软席,中间为软板凳,后座是长木条凳。场厅可容观众千人。是年七月十一日开张,首场由京剧演员王筱芳、张慧聪、王少芳等演出《周瑜归天》、《金钱豹》、《四杰村》、《北汉王》、《御碑亭》。不久改演锡剧。抗战胜利后,成为无锡专演锡剧的戏院。锡剧演员匡耀良、李如祥、王汉清、王彬彬、吴雅童、陈玉良、季梅芳、何枫、朱宝祥、周菊英、华宝贞、杨企雯、梅兰珍、汪韵芝、沈素贞、姚澄相继在此演出过《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《王华买父》、《黄慧如与陆根荣》、《血滴子》、《济公传》等剧目。建国后曾整修,1961年停业。

南京中华剧场 坐落南京市淮海路，民国二十五年(1936)建成。初名“中央大舞台”。坐北朝南，钢筋水泥结构。总面积二千四百平方米。分楼、地两层，楼座八百十五个，地座四百三十个。台口高六米，台宽十二米，台深十二米，上场下场副台一百六十平方米。台下设有四间化妆室，另有后台化妆室六十平方米。建成初期由段元昌主管，抗日战争胜利后由华子献任前后台经理，并设有京剧班底，其中有金少臣、李宝奎等演员。全国京剧名角先后在此登台的有尚小云、程砚秋、谭富英、马连良、荀慧生、裘盛戎、叶盛兰、言慧珠等，为南京京剧演出的主要场所。1951年11月1日南京市军事管制委员会接管中央大舞台，更名为“中华剧场”，几经整修。现常演京剧、锡剧、越剧等，并兼放电影。



淮阴苏皖边区政府礼堂 1946年中共苏皖边区政府为迎接宣教大会，在淮阴城南公园东北角赶建了能容纳八百多人的大会堂。砖墙，铁皮屋顶。长约五十五米，宽约二十一米，舞台距地面高二米，台口宽十二米。舞台安装了转台。下面用二吋钢管焊成圆形转台架。中间竖一中轴，利用汽车的方向轴和转动装置，转动舞台。台面为五厘米厚的木板。1946年4月在这里召开了华中宣教大会。全边区各文艺团体在此连演了四十余场。参加演出的有苏皖边区实验京剧团的《风波亭》、周文主演的京剧《岳飞》、淮海文工团演出的《掼碗》、雪飞主演的淮剧《刘桂英是一朵大红花》等等。同年六月苏皖边区实验京剧团又演出了京剧《三打祝家庄》。华中文艺协会也在宣教大会期间成立，黄源为主任，阿英为副主任。

1947年国民党占领后改为“中正堂”。

1948年苏皖边区第二次解放时收归公有。1949年春改名为清江人民戏院。1952年10月重建，改名为清江电影院。

南京人民剧场 坐落南京市太平路。民国十六年(1927)国民政府用营造中山陵余料建成。初成时称“首都电影院”，抗日战争时期改称“中喜电影院”，胜利后改称“国民电影院”。剧场坐南朝北，原为砖木结构。1953年由江苏省文化局投资改建，为钢筋水泥结构。1959年扩建舞台，1964年改建观众厅和门厅，添置冷暖设备。该剧场设有门厅、观从厅、票房、外宾休息室、美工室、服装室、单间化妆室、记者接待室、招待所。总面积为七千六百平方米。设楼座六百十二个，地座八百零四个。台宽二十七米，深十三米。舞台上方建有天桥，并配有吊杆等装置。人民剧场为南京市内以接待省、市一级戏曲团体演出为主的剧场，平时兼放电影。

淮阴人民剧场 群众集资，建于1952年，初名民众小戏院。位于清江市六字巷。草

木结构，四百余座，系旧船板和毛竹片制成的长凳。演出时用汽油灯照明，设备简陋。1953年，市政府拨款重建，砖瓦结构、平房，改名"人民剧场"。1955年剧场邻近的工厂扩建，复由市政府拨款移建于北门桥北首原永宁戏院旧址。是年3月动工，次年6月落成。砖木结构加部分钢筋水泥。坐北朝南，面对里运河，东邻人民路。前楼两层，前厅深七米，宽二十一米。厅内两边有阶梯通楼座。观众厅地座七百五十三个，楼座二百九十二个。舞台深十四米，台口宽二十一点二五米，高八米。后台设有化妆室、演员休息室。后楼有演员宿舍十六间、办公室两间以及会议室、仓库等。剧场内备有吊扇及通风设备等。



剧场落成后由江苏省京剧院首演《失空斩》和《贵妃醉酒》。此后有荀慧生、尚小云、筱文艳、周筱芳、高秀英、华素琴、姚澄、沈小梅、张继青等不同剧种的名演员来此演出。1977年以后兼映电影。

扬州工人文化馆影剧院　位于扬州市院大街。1950年由国家投资六十万元兴建，1952年竣工，1953年启用。剧场坐北朝南，砖墙，钢架，混合型结构。总长三十六点三米，宽三十点二米，占地面积一千零九十六点二六平方米。建筑有门厅、休息厅、观众厅、舞台与后台。观众厅分楼、地两层，设楼座六百五十个，地座一千零五十个，全部为软席翻椅。舞台深十八米，宽十一米。周信芳、梅兰芳、马连良、谭富英、裘盛戎、张君秋、傅全香、徐玉兰、王文娟等著名演员曾先后来此演出。现在除演出戏曲、歌舞等以外，还兼放电影。



盐城人民剧场　1952年，由省政府拨款在盐城市中心秋善堂废墟上兴建，11月破土，1953年1月23日竣工。次日，即农历正月初一，由群艺淮剧团首演《江汉渔歌》。

剧场坐东朝西，占地面积为二千二百平方米，建筑面积一千四百五十一平方米。砖瓦木料结构，舞台面宽十一米，高五点五米，深十米。前厅铺木板楼，设楼座一百二十四个，地座七百五十个，计八百七十四个座。

此后，剧场维修扩建三次。1961年夏观众厅升高一点五米。1962年11月，前厅木板楼更换钢筋水泥结构，设楼座二百八十七个，上下共一千零三十七座。1965年5月，剧场屋梁更换钢筋水泥结构，舞台升高四米，可升降吊景；舞台两侧增设化妆、服装小楼一百二

十平方米。剧场常年接待戏曲剧团演出。1967年8月起增放电影。

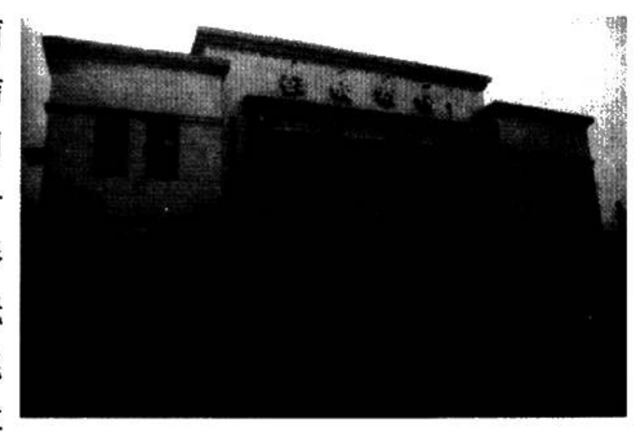
镇江新华剧院 坐落在镇江市中山路。前身为明星影戏院，于民国十八年(1929)秋建成，砖木结构，铁皮屋顶，有七百座位。民国二十五年改名"铁城大戏院"。次年四月，北昆演员韩世昌、白云生在此上演《风筝误》、《长生殿》。民国三十六年，改名为"镇江金城大戏院"。1954年，由市人民政府与同盛和、盛源、义源祥、周宗记、工商联、粮食局等七十多个私人股东和单位合资翻建。钢筋水泥结构，坐南朝北，总面积为一千六百十五点四二平方米，包括门厅、观众席、化妆间、服装间、接待室、售票房、演员宿舍和食堂。舞台口离地高度一米，总高度为十三米，上设置葡萄架。台深、宽各十四米，副台各为四十五平方米，乐池十八平方米。共设楼、地座一千三百六十一个。后台二楼为演员宿舍，可设六十张床位，楼下是服装、化妆间。

1957年元旦建成开业，定名为新华剧院，经理曹惟友，副经理殷锡培(资方)。由江苏省话剧团首场公演话剧《万水千山》。此后，童芷苓、李玉茹、梅葆玖、梅葆玥、李万春、周少麟、李和曾、张春华、宋长荣、竺水招、高秀英、筱文艳、姚澄、王兰英、沈佩华、王彬彬、梅兰珍等曾来此演出。1975年改称新华影剧院，以接待戏曲剧团为主，平日兼放电影。

常州红星剧院 坐落东大街中段，始建于1955年，由市人民委员会，市民主建国会、市工商业联合会集资营建，地基由刘国钧献赠。一千三百五十三个座位。1956年元旦开幕，由北京大风京剧团赵荣琛领衔演出《风雪破窑记》。

1976年市政府拨款和剧场自筹部分资金，在原地拆除重建。钢筋水泥结构，坐南朝北，建筑面积五千零六十五平方米。前楼为双层观众休息厅，高十三米，前有八根大理石主柱，钢骨框架，玻璃墙面；后有六根立柱。三面围廊，可观赏外景。舞台宽十五米，深十八米，台框高七点六米，二侧副台共宽十七米，台口乐池深二米。观众厅宽二十七米，长二十八米，设楼座六百七十九个，地座九百五十个。舞台后楼三层，设有化妆室、服装室、更衣室、演员宿舍及排练房。卫生设施完善。剧场并设有放映室和冷气设备。1977年9月9日落成开幕，由常州市京剧团演出《蝶恋花》。1982年在西侧增建办公楼、食堂等辅助设施。剧场以戏曲剧团演出为主，兼放电影。

徐州彭城剧场 坐落徐州市淮海西路二号。1957年国家投资建成。钢筋水泥结构，坐北朝南。建筑造型：中轴对称，仿古门廊，混凝土台阶，并排三堂双扇弹簧门，四个门垛垛假台，木额枋镶霸王拳，倒悬鸡心形装饰灯，彩画油漆。正面中间高跨，两侧低跨，砖砌花饰重檐，上方及窗角处有花饰，混合沙浆抹凸出武梁祠石刻图案("文化大革



命”时铲平)。前坪有石狮子一对(“文化大革命”时破坏)。两落水石棉瓦屋面,屋面装通风筒。前庭两层,上层办公室和放映室,下层两侧为售票室和接待室。剧场后依山墙接建坡型化妆室。观众席安装活动折叠椅八百四十一个。舞台框高七米,台口宽十一米,深九米。另建演员宿舍一幢,共有十五个房间,床位七十个。该剧场以接待柳琴戏等地方戏曲剧团为主,江苏省柳琴剧团长期在此演出。1975 年兼放电影。

无锡工农兵剧场　坐落无锡市人民西路。1965 年始建。次年,由于“文化大革命”开始,工程停工。1969 年复工,同年落成。钢筋水泥结构,坐西朝东,戏院大门面对五爱广场。主体建筑包括前厅、观众席、舞台、后台化妆间、服装间及休息室、演员宿舍等辅助设施。有一千二百一十六个座位,其中楼座三百九十二个,地座八百二十四个。舞台深十四米,台口高八点四米,宽十五点六米,上场门副台八十二点八平方米,下场门副台三十五点三六平方米,乐池面积四十四点二平方米。开业后,陆续进行扩建和维修,现有冷暖设备,为无锡市的戏曲主要演出场所。越剧演员戚雅仙、毕春芳,京剧演员赵燕侠、李和曾,绍剧演员六龄童、十三龄童等曾先后在此演出。现除戏曲剧团之外,还接待话剧、曲艺剧团等文艺团体,并兼放电影。

南通文化宫电影院　始建于五十年代初。因舞台不适合演出,于 1974 年重建,1977 年落成。重建后,影剧两用,仍沿用原名。建筑面积二千平方米,为钢筋混凝土结构。设有楼厅与地座,共有软席座一千八百一十六个。舞台口宽十五米,高九米,深十五米,两侧副台面积各为五十平方米。台顶建有天桥便于吊景,台前有乐池,后台备有化妆室、更衣室。侧厅设演员宿舍,可同时接纳一百五十位演职员住宿。

1978 年元旦开业,上海越剧院、上海京剧院、上海舞剧院等剧团曾来此演出,著名演员童祥苓、李丽芳、王文娟、徐玉兰、傅全香等,曾先后在此登台献艺。

淮阴淮海影剧院　坐落在淮阴市淮海北路。1977 年国家投资兴建,占地九千六百平方米。其中剧场占地三千八百平方米,其余为附属设施。钢筋水泥结构,坐西朝东。底层与二楼均有前厅,供观众休息,两边有拱形楼梯上下。设地座九百二十四个,楼座七百五十六个。台口高八点七五米,宽十五米,台深十六米;舞台总高度二十五米,台前乐池,可容纳四十人左右的乐队。后台有化妆室、服装室、休息室等,后楼为演员宿舍。



1979 年 1 月 28 日建成,由淮阴市京剧团宋长荣首演《红娘》。三年来,共接待过全国及省市著名戏曲团体和其他艺术表演团体计十多个。该剧场兼放电影。

连云港黄海影剧院　坐落在连云港市新浦海连路中段、南极路路口。是由省、市人

民政府共同投资在原人民舞台被毁后移址重建的大型现代化剧场。1974 年破土动工，1978 年主体建筑竣工，1979 年 1 月正式开业，总面积四千平方米。观众厅分楼上、楼下两层，座席一千五百二十三个，后按甲级剧院规格要求，拆除部分座席，现有一千三百八十三个，其中地座八百六十七个，楼座五百一十六个。舞台由表演区、乐池、副台三个部分组成，总面积六百平方米。舞台台口宽十四米，高九米，深十七点五米，两侧副台分别为八十一平方米，乐池为五十平方米。舞台后面是一座三层楼建筑，底层为化妆室、服装室，二、三楼为演员宿舍，共有床位六十张。加上前楼三个房间可容八十人住宿。1981 年起剧院冷暖气设备正式投入使用。剧院开业以来，曾接待过上海昆剧团、安徽省黄梅剧团、浙江越剧团、江苏省京剧团、江苏省淮海剧团以及北京、天津、上海等地的大型歌舞文艺团体。剧院兼放电影，连云港市一些重大的演出活动，也多在此举行。

附：

泰县里下河船台　船上搭台演戏，此形式起于何时无考。相传唐代业已流行，是里下河水乡群众做庙会、唱神戏的一种主要演出场所。船台亦兼祭祀的“供台”。用六条大木船分成两组，船头相对，用铁链拴连。在六条船的中部，整齐地铺满跳板，作为舞台。再用四只石础安装四根木头（或毛竹）为框架，再用竹、木、芦菲等搭成。台高一般约为四点六米，宽五点五米，进深六点六米。在舞台三分之二处，用六至八扇格窗隔成前后台。台顶为亭式，四只翘角系铜铃，台四周用彩绸或彩布扎成花纹，装饰讲究。演出时，观众乘坐小船在三面看戏。民国二十年（1931）以后，船台除了做会作供台之用外，不再唱大戏。建国初期，泰县里下河水乡又曾一度搭此种船台演戏，欢送参军。

吴江高升台　流动舞台。清末吴江陆高升仿芦墟泗洲寺正殿式样制成。全部竹木结构，前台宽七点五米，深六点一五米；后台宽十一点八米，深四点三米。左右设耳台。全部构件俱用活络榫头，可以随时拆装。装搭一次只需七、八人，用工两小时即可装成。此种舞台，建造十分精致，飞檐戗角，龙鱼吻脊，正脊中央为葫芦结顶。拆开后方方正正，正好装满定制的台船，运输方便。

高升台一般由戏曲团体租用，每场台租约五、六石米。流动在浙江的嘉兴、海盐，上海的青浦及本省的太仓、昆山等水网地区。1962 年毁坏。现尚存“踏子”、“翘角”等部件。

里河徽班流动舞台　清代，南通一带徽班于乡镇演出所用的活动舞台。当时，艺人组班，必先备台，再置戏箱，到处流动演出。舞台全部木结构，台高一点五米，长宽各为六米；另搭后台，长十米，宽三米余。杨洪春的联胜班将台面长、宽各扩至八米。台前两根立柱长十余米，供武戏爬杆献艺。台口上方有一横梁，为武行上杠表演功夫专用。前后台用屏风或布幔隔开。中饰吉祥图案，上悬匾额，旁书楹联。两侧有上、下场门。舞台后部中央摆一桌，旁立文场和武场及小锣三人。后台衣箱戏具什物沿台边依次排列，自上场门至下场门为：青龙箱（把子箱，亦有悬空搁置于台外者）、火箱（内放火钵，供演员抽烟点火用）、

武盔箱二只、文盔箱二只、大衣箱二只、褶衣台、蟒箱、二衣箱二只、场面箱一只。屏风后面放化妆桌，座次为旦、生、丑、净。后台布置井井有条。盔箱打开，活动架子插在两头，上挂玉带、盔头，旁排一竹筒，插放翎子。衣箱上亦有专用架子可置放物品，充分利用空间。每逢农历正月初二，在上场门火箱旁拜五猖神；在下场门褶衣大桌上供喜神。后台四周用草帘或柴帘遮挡。舞台装卸有定规，大台由正、副二人用四小时搭完。台面放三十二块木板，装台不用钉，只用自制葵麻绳(俗称翘绳)扣活结。顶风装布篷，呈哳龟纹形。在上场门台边地下，竖插长度不等的三根木头，作上下舞台的台阶，称"脚桩"。拆台及运输一般在下午，将台扎成木排，上载衣箱用具，行至下一站，次日上午装台，下午演出。水路若超过三十里，一般则改用船运。此时亦有不少徽班的随行家属，自备木板，随排至各处，在舞台旁搭看台，外加座位，上有芦席顶篷，收取观者费用。

除此类常见流动舞台外，还有在前台正、侧三面沿边用布扎花，成圆形门，再装饰横匾、对联等物，成为花台。更有甚者，民国十年(1921)春，杨洪春班在如东三宫殿演戏，舞台用席顶仿歇山式搭楼台上、下两层，扎花，四角挂彩球，台外加走廊、栏杆。《黄鹤楼》备两套演员，刘备、周瑜上楼，演员刚进后台，楼上演员立即出场演戏，衔接紧凑。《二度梅》中"上重台"，也是采用此法。这是里河徽班大规模搭台演戏所用，但其耗资巨大未能被广泛采用。

高淳县薛城乡庙会花台　薛城位于高淳西北十华里。每年农历三月十八日举行庙会，届时搭台请戏班演戏三天。薛城庙会又称花台庙会。花台有全花台和草花台之分。全花台将整个舞台扎成宫殿形，金龙蟠柱，百花争艳，飞檐翘角，五凤重楼；草花台则在舞台上稍事装饰，吊花结彩，胜于一般草台。全花台若干年一回，草花台则年年举行。相传花台庙会始于清康熙年间，至今已有三百年历史。每年农历三月十七、十八、十九三天过花台会。二月初二即在花台会址竖起"青龙杆"，杆端扯旗两面，则该年将过全花台；若扯旗一面，则是草花台年，以此示民。戏从日出开唱，连演四整本，至翌日破晚歇锣。台面悬挂五个"擂钵"(毛底缸盆大油灯)，日夜燃点。头场戏叫"彩戏"，由戏班自选三出，其中须有一出博得坐于西南台角的外乡观众喝彩方罢，否则必须重唱。有的戏班为此前后唱了一个月方才结束。其他诸场戏的演出，也要庙前升起九连灯，否则补演。



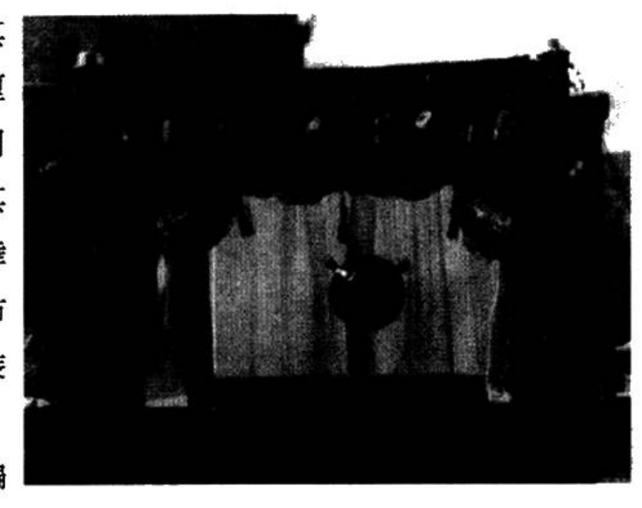
花台搭在祠山庙前，坐南朝此，占地二百零八平方米。前后台共长十六米，宽十三米，台高八点三米。台沿口围有二尺高栏杆，中间扎有"福、禄、寿"三星像，两旁是八洞神仙像，

栏杆设装饰框架，各绘《渭水河》、《追韩信》、《女起解》等戏文。台面上方为“五彩架”，色纸扎彩，第一架是“双龙戏珠”，第二架是“十二月花神”，其余三架也绘有各种彩画。五架彩屏上另有五十多个门孔，门孔内各塑有戏曲人物。五彩架上扎有“五凤楼”(即五个翘檐宫殿屋顶)。彩架中部挂有横匾一方，正面是金黄色“玉堂春”，右则是紫金色“玉楼春”，左侧是银灰色“玉树春”，另有“天子万岁”、“近水楼台”、“鹧鸪天”等匾额。舞台顶棚，装有各种图案和民间故事彩绘的纸扎天花板，天壁上扎有三大月窗，四个上、下场彩门，彩门上方各有“出将”或“入相”字样。花台演戏相隔多年举行一次，曾请沈彪班、庆升堂、春福班等戏班演出。1982 年，南京市京剧团亦应邀演出于此。

阜宁县东沟戏台　　位于阜宁县东沟镇。距今九十多年前(清光绪年间)，当时被誉为“北雄”的东沟董士季水浮，在全镇商业行会中集资，于三官殿旁广场，不惜重金从各地聘能工巧匠搭成鳌鱼形戏台。戏台从二十四爿木排中挑选木料制作，用五色彩布缠绕鱼身，以数百把芭蕉扇涂上色彩插进鱼身充作鱼鳞，又用五彩丝线制作鱼须，鱼须上悬挂上百副银镯，阳光照射时，鱼鳞和银镯闪闪发光，光彩夺目。

舞台搭在鳌鱼嘴内，台面铺设木板，可容纳数十名演员唱戏。台下场地可容纳万余观众。戏台搭成后轰动四方。从杭州邀请京班开台演出。数万观众在广场和田间争相观看，影响极大，连淮安府官亦赶来看戏。后因观众太多，唯恐出事，数日后停演，鳌鱼台亦被拆除。

丹徒县锡剧团流动舞台　　1974 年丹徒县锡剧团为适应江南丘陵地区农村演戏而专门设计制作。



流动舞台高六米，宽九米，深八米，与其配套的有：小灯箱(长二十厘米，宽十二厘米，高十五厘米，使用低电压新光源，可运用彩光及投景灯)、屏风式七巧活动小布景。其舞台特点是“一活三小两车”。一活：整个舞台可灵活装拆；三小：小台面、小灯光、小布景；两车：整个舞台道具等只需两部板车装运，二十分钟左右即可将舞台装置完毕。

该剧团运用这种流动舞台深入农村偏僻地区送戏上门。曾演出《杜鹃山》、《红云岗》、《划线》、《渡口》等二十多个剧目，群众称之为“板车剧团”。1976 年 5 月，该剧团曾应邀到江苏省戏剧学校作流动舞台的操作表演，《新华日报》于同年 5 月 26 日登载专题报道，题为《广阔舞台展新貌——记丹徒县锡剧团文艺战士下乡巡回演出的事迹》。

演出习俗

江苏水陆交通方便，靠河沿江，商埠众多，北剧南戏，流传长江两岸。明、清两朝，城乡戏曲演出，更显繁盛。基本演出形式，一类是厅堂演出，观众面窄，艺术较为精致华丽，多为私蓄家班及宫廷官府的演出；一类是庙台、草台广场演出，观众面广，如名目繁多的酬神戏、请戏；还有一类特殊的演出即迎銮戏，是为皇帝接驾而组织的场面豪华的迎送演出。清末民初，工商市面繁荣的城镇，相继创建戏馆茶园，以剧场售票营业演出为主，兼有一些庙会戏、堂会戏。在农村仍袭旧俗。据宜兴县统计，依俗该县定时定地点的庙会戏、节场戏、元宵戏等，每年演出不少于一千台，还有喜庆还愿、庆丰收求太平等各类请戏。组织这些大量演出，有约定俗成的规矩。中华人民共和国成立后，庙会等带迷信色彩的活动逐渐被废弃，但结合节场赶集等贸易集市的演出还流行至今。随着城镇剧场建设的发展，剧团已主要是通过省、市、县各级演出管理部门，有计划地到城乡剧场巡回演出。

班社内部的组织和演出管理也有旧规习俗。除明代南京宫廷官班及明、清遍布省内的家班外，大量的民间班社则采用由班主组班（包银制）或由某人领头自愿组织共和班（分账制）的办法。昆班、京徽班每年定期举行老郎会，祭祀祝祷，会串演出，也进行班社的组班散班、艺员的进出等活动。演出虽是自由流动，但不同剧种、班社也有一定的活动范围。演出剧目，班社可以自定，但多半得听从顾主点戏。演出中还有些祭祀忌讳等俗规。民国八年（1919），张謇在南通建立更俗剧场，创立前、后台文明新规，实属开风气之先。建国后，实行新的剧团剧场组织和演出管理制度，旧俗乃废。

酬神戏　酬神与演剧紧密相连，酬神借演剧广招善男信女，演剧假酬神吸引观众。娱神又娱人，上溯巫傩，近及童子香火，习传久远。庙会戏也有称山会戏，是农村中一种最为普遍的大规模酬神演出。一般以某寺庙（包括庵、院、堂、会、宫、祠、观、殿、阁等）的定期酬神活动（如神诞日、修庙或开光日等）为中心，将酬神、贸易、演剧相结合，四乡群众汇集，少则数千，多则万计，拜神看戏，买卖交易，走亲会友，胜如过节。庙会戏由寺庙主持出资聘请戏班，演三至五天，多在庙台或万年台演出，有时请两副班子在同一场地上搭两个台同时演出，即所谓“打戏台”，往往轰动。每台戏六至八个戏码，先必跳花神，“福禄寿”三星大赐福、加官、财神，报平安，接演文武正戏，首出为吉祥戏，中间“腰台”（休息）十几分钟，最后是小戏（多为小生、小旦、小丑的“三小戏”），便“煞锣”（剧终）。也有日落前开锣，日出煞

锣，即所谓“两头红”，戏价加倍。祈愿戏是除庙会戏以外农村中普遍的较小规模的酬神演出。一般由一庄或几村集资为祈求丰收保佑太平而请戏。借用庙台、万年台或临时搭台演出。如求苗壮的“青苗戏”，丰收谢神的“丰收戏”，求牲畜健壮的“牛郎戏”、“猪戏”，求蚕肥茧丰的“蚕花戏”，求捕捞满载的“鱼汛戏”、“渔民戏”（“大王戏”），求雨的“龙王戏”，求得雨水后的“谢降戏”，求免水灾的“敬大王戏”，求人丁平安的“人丁戏”，求免水灾的“火星戏（火神戏）”，祭消防水龙的“水龙戏”，失火后祭火神的“谢火戏”，求灭蝗虫的“蝗虫戏”（“蚂蚱戏”、“猛将戏”）。求儿童安度痘花期的“花戏”，祭家魂野鬼的“盂兰会”、“施孤戏”，各行业祭祖师爷的“行会戏”等等。

集场戏　江苏农村集镇一般都有定期贸易集市（集子、节场）。大集镇集市规模大，人数多，是戏曲演出的好时机。戏班熟知这类集市日期，争相赶去演出。当地有专与戏班接洽的人，苏南称“外班头”，事成之后，他可得一些好处费（佣金）。演出时或在戏馆售票，或在庙台（或广场搭台）演出，由当地（如乡镇公所等）包费，或由戏班拉布围售票；徐州一带则由戏班艺人当场在台下向观众收费，所谓“有钱帮钱，没钱帮场”。中华人民共和国成立后改为物资交流大会，由政府主办，邀剧团在剧场售票，或广场包场演出，至今仍有沿用。“拉绠会戏”是徐州丰（县）、沛（县）一带特有集场戏。拉绠会即骡马大会，专做牲畜交易，用绠绳围成牲畜大圈，当场看货论价，故称拉绠会，规模较大，梆子、柳琴等戏班常赶演“拉绠会戏”。

喜庆戏　官绅商贾人家，每逢婚娶、寿诞、添丁、过周等喜庆日子，或领家班献演，或延请民间班社，迎宾娱客，一般作厅堂演出，即堂会戏（堂戏）。明、清时期，此风颇盛。据载，清初一盐商家演《桃花扇》，花银十六万两置办服饰道具；另一盐商家演《长生殿》费用达四十万两，以至清廷深感不安。清世宗于雍正元年（1723）《上谕》曾指责：“俳优妓乐，恒舞酣歌；……骄奢淫佚。相习成风，各处盐商皆然，而淮扬为尤甚。”治丧也有演治丧戏的，或叫“白头戏”、“孝戏”。《万历宝应志·丧祭》载：“近日扬城治丧，灵前笙簧丝竹之音，胜于哭泣。朝祖之夕，演剧开筵，声伎杂唛，名曰伴夜。”在连云港地区至今民间尚有演丧戏的。此外，修家谱演“修谱戏”，散谱演“散谱戏”，立碑挂匾演“立碑戏”、“拜碑戏”、“贺匾戏”，亦属此类。

迎銮戏　皇帝出巡，迎驾演剧，以清高宗（乾隆）极显隆盛，扬州、镇江、苏州等地官、商，竭尽奉承。扬州为乾隆南巡，网罗天下戏班，备演大戏。据徐鸣珂《东永轩笔记》载：“驾至五台山对河，登龙舟至天宁寺，……由天宁寺西至平山堂，名园鳞次相接，皆悬五色灯，园门首各有戏亭演剧。”徐珂《清稗类钞》载：清高宗乾隆四十五年（1780）第五次南巡时，御舟将至镇江，相距十余里，遥望岸上，著大桃一枚，硕大无朋，颜色红翠可爱。御舟将近，忽烟火大发，火焰四射，蛇掣霞腾，几眩人目。俄顷之间，桃砉然开裂，则桃内剧场中峙，上有几百人，方演寿山福海新戏。上述情景，规模可见。所演剧目也不外歌功颂德之类。北京

图书馆藏《太平班杂剧》是乾隆二十二年(1757)高宗二次南巡时，维扬地方承应迎銮供御进呈备审档案，内载“维扬广德太平班”全部成员名单，以及精录昆曲脚本十八出：《星聚》、《欢迎》、《访寿》、《请郎》、《花烛》、《笏园》、《九鼎》、《献瑞》、《堆花》、《琼宴》、《五福》、《仙集》、《布瑞》、《劝农》、《九如》、《衢颂》、《迎福》、《长亭》。大都是仙凡迎驾、清尘、护驾等内容。《清稗类钞》又载：乾隆第五次南巡时，曾重金聘请王文治填“迎銮新曲”九种，包括《三次得澍》、《龙井茶歌》、《祥征冰茧》、《海宇歌恩》、《灯燃法界》、《葛岭丹炉》、《仙酝延龄》、《瑞献天台》、《瀛波清宴》。

拿官戏　亦称官差戏，徐州一带习俗。清代至民国初，逢帝王登基、寿诞庆典，或官衪生辰，戏班必须向当地官衙演出贺戏，没有酬劳，或只管饭，给少量酬金。

禁规戏　为订立和实施村户乡规民约而请戏班演戏，如保堤坝不准樵青(不准割堤坝上青草)演“禁草戏”。为禁煞赌风演“禁赌戏”。还有“过坝戏”，为高淳县东坝所特有。该县东坝筑于明永乐元年(1403)，断上海至芜湖水道。戏班过坝，必经民工拨船。久而久之，形成规矩：来往戏班，须停留一、二天，唱过坝戏，在东坝南北两座戏楼，售票演出。虽属陋规，但戏班也颇乐演，且作旅途歇脚中转。

宝局戏　亦称“带局戏”、“赌戏”。赌头摆设赌局，请戏班演戏，聚揽赌徒看戏赌钱。演出台数不限，赢者能点三台、五台。戏班除得包戏钱外，还可向赢者索要“彩钱”。

报干戏　徐州丰、沛一带演出习俗。巨绅富商遭遇天灾人祸，家业破败，遂请戏三天，宣布财产干涸，请官衙免去摊派，亲友免来投靠。被邀至亲好友，一般需送交钱款，报干人还可盈余。

贺老大戏　给土匪贺戏，如竿子头(土匪头)升迁等喜庆事，邀戏班唱戏，大摆筵席，以造声势。

弹压席　民国时期，戏院演戏常有散兵游勇、地痞流氓寻衅闹事，不是看白戏，喝倒彩，就是砸东西、打伤人，秩序很难维持。戏院老板不得不花钱请当地军警坐镇“弹压”，并在包厢或后排设“弹压席”。军阀混战时期，奉军和联军驻扎镇江时，则要花钱请“大令”坐镇戏院。“大令”即令箭，长三尺许，宽约七寸，上盖有驻军司令部的关防大印，由驻军稽查处派兵携令箭代表驻军最高长官执法。一队士兵荷枪实弹威武森严，为首者手捧“大令”进入戏院，将令箭插在“弹压席”的令箭架上，戏院方敢开演。如又来另一支驻军，戏院则要请两个“大令”，并按驻军长官军衔级别高低将令箭顺次插在架上。

团班、散班　清中叶昆剧正值兴旺，班社纷多，每年农历七月十五日(中元节)团班(组班)，次年五月十三日(竹醉日)散班。每一班社进城区演戏，必先到老郎堂祭祀祷告，实为报到登记之意，然后到司徒庙试演。清顾禄《清嘉录》载，苏州“每岁竹醉日后，炎暑逼人，宴会渐稀，园馆暂停烹炙，不复歌演，谓之散班。散而复聚曰团班。团班之人，俗称戏蚂蚁。中元前后，择日祀神演剧，谓之青龙戏”。扬州昆班习俗，皆从苏州。清李斗《扬州画舫录》

载：扬州"城内苏唱街老郎堂，梨园总局也。每一班入城，先于老郎堂祷祀，谓之挂牌；次于司徒庙演唱，谓之挂衣。每团班在中元节，散班在竹醉日。团班之人，苏州呼戏蚂蚁，吾乡呼为班揽头"。

里下河京徽班则是每年农历五月十三至十八日在南通石港举行的老郎会期间进行"圆班"(组班)或"塌班"(散班)。

梆子戏班搭班(组班)一年中分两季，一季半年，即农历四月十五日至十一月十五日；十一月十五日至次年四月十五日。搭一次班必须干完一季，不得中途退班，正如俗谚："搭班是一季，娶媳妇是一辈。"规矩甚严。调班搭班日期就在农历四月十五日及十一月十五日两天，平时不得随意流动。

柳琴戏班每年春节前及麦收时节两季，为准备过年和参加收种，均要停戏散班，称为报班。报班前，班主召集艺人开堂中会，商议人员去留增减及下次会合地点等事项。

昆班组织　昆剧艺人曾长生记述，他于清宣统元年(1909)参加昆戏全福班，当时全福班组织情况如下：

戏班主，起班人，人呼老板，统领戏班，一般为艺人出身。

坐班，为戏班雇佣人员，专为戏班联系各地定戏，接洽演出。戏班到各地订约演出也必须经由坐班过手。戏班营业，全靠坐班安排。有时一人可担任几副或十多副戏班的坐班，实际掌握这些戏班演出安排及协调事务，他亦可雇佣伙计替他跑腿联络。

值戏码，由演员兼任，负责排戏，调度人事，安排演出剧目，出面应承当地戏头点戏等。

网巾，即演员。几只网巾即几个演员，分男标(生)、花标(净、丑)、旦标(旦)。文武昆班还另有跳标(武行，包括武丑、武旦等)。昆戏文班至少有十八个演员，号称"十八顶网巾好开锣"，计男脚九：净(正、副)二人，老外、老生、副末、小生、副(冷二面)各一人，丑(正、副)二人；旦脚九：老旦、正旦、作旦、四旦、五旦、六旦、大耳朵旦(又称七旦)各一人及小耳朵旦二人(又称八旦、九旦)合为十八人。

场面，即乐队。

箱口，行头箱。分大衣箱(收管蟒袍、官衣、生旦褶子、裙及祖师牌位等)、二衣箱(收管硬靠、箭衣、快衣、马褂等武戏行头)、三担(盔帽，收管硬盔、软巾、纱帽、翎子、凤冠、过桥等及各种脸子)。

四喜房，包括值把子(管刀、枪、马鞭等道具)、包头(梳子)、水火炉子(管炊炉供茶水、面盆手巾、旦脚包头箱、化妆颜料盆，兼放彩，腰台时分点心等)、小伙计(买办杂物及催戏)、值场(管台上砌末、桌椅、放彩等)。

戏班主邀艺人搭班，经双方同意，确定搭班时间，向例一年，除包吃包住外，另给包银(或称包帐)，前以银两计付，清末改用银元。如光绪年间艺人周凤林包银不到四十两；全福班后期沈月泉包银六十元(银元)。曾长生宣统元年入全福班学艺，月银一元；民国三年

(1914)在文武全福班时月银十五元。民国以后也有昆班改为拆账制，即戏班将半年戏钱收入，除去开支，按各人包银比例分摊，一元作一厘，也叫厘头账。

搭班　南通石港老郎会上，卸班京徽艺人要重新搭班，须进行面试。艺人身带吃饭家伙"水包"(内有厚底靴、水纱网巾、护领、彩裤等自备穿戴)，到班社所在后台，抱拳作揖："诸位辛苦。"班中总管迎上答话："尊姓大名?""敝人姓某，贱字某某，到此地弄碗饭吃吃。""请问先生哪里坐科?""某处、某师傅亲传。""请坐。"这"请坐"是问来人属哪个行当。来人也不明答，按自己应工，依行规坐到相应的箱子上。生、旦坐大衣箱，武生坐二衣箱，净行坐盔头箱，武行坐把子箱。总管摸清行当，即选一出应行戏写在水牌上，来人会，就扮戏露一手，班主合意，当场送"定钱"，同意进班；来人不会，或班主不中意，就打"水包"另投他班。

坐城班、江湖班　昆班有坐城班与江湖班之分。坐城班，是以常驻城市戏院演出为主，有固定场子，售票营业，别处来邀，方暂停演。江湖班，常年在苏州、嘉兴、湖州、松江、太仓、无锡、常州、宜兴一带城镇流动演出，无固定场子，多包场定戏，又称水路班子。照例租用四条菱湖船，头一条是箱船，船头船艄，有五个宽舱。船头下装十八只行头箱，长箱(把子箱)横搁船头，上标班名。头舱上层(头将台)值戏码铺位，下层四场面铺位。二舱上层(二将台)、中舱上层(三将台)、四舱上层(四将台)、五舱上层(末将台)各舱是箱管、场面、四喜房等九人铺位。船工铺位在船艄。第二条是大宗船，五个舱；第三条是小宗船，放行灶两个并厨师及船工铺位；第四条是帐船，三个舱，头将台为管帐铺位，并收藏帐簿、现金，班主亲信演员等住此船。其余演员分别宿各船舱里。据说乘载演员的船舱中间靠里的铺位叫天王铺，约定是正净演员的铺位。因为昆班中净行地位最高。

后台管事　京班都设有后台管事，大班子分文管事、武管事和文武管事，小班子仅设文武管事一人。演出时，他是后台总管，相当于现在的舞台监督，但负责范围较广，如安排戏码、号写角色名单、催场、把场，有时还要教戏、排戏，监督班规的执行。遇到请戏东家点戏，全凭管事本领应付，否则班子吃亏。管事在班子里特别受人尊敬。

出牙笏　戏班有事告示全班，由掌班(或派笔、报单的)将事项写在牙笏上，竖靠后台老郎案桌。也有写水牌出示。

后台规矩禁忌　昆班演戏，后台有严格规矩和禁忌：一、在后台，演员网巾、帽子悬挂有一定地方，老生、副末挂第一根桩子，净挂第二根桩子，老外挂第三根桩子，以后依次排列小生、丑。二、演员不许自己动手穿戴戏衣，统由箱官代穿，演员自束丝绦、鸾带，盔帽由盔箱戴扎。戏完依次卸衣，戏重角色可先卸，以免汗水损污戏衣。三、开演前由小丑行演员先进后台，其他演员才可进去；并由小丑先开面，其他脚色才能化妆。如旦脚先开面，则被认为倒霉，当天要出事，特别忌讳。四、祖师神位放置大衣箱中，箱上放横板一块，以示祖师在箱，任何人不许坐箱上；演出期间，每天先请出神位，置大衣箱边横板上，横板下设武昌神虚位(即武圣)，演员进后台先向祖师作揖，武行还向武圣作揖。每逢农历初二、十六

日，班主出资用鸡、鱼、肉三牲供奉祖师、武圣，祭后分食，是为打牙祭。五、旦脚更衣起坐在大衣箱上，但须在祖师牌位请出以后。旦脚不许坐别的衣箱。其他演员可坐大衣箱。但不许在大衣箱上脱换裤子。

破笔、揩脸　京徽班每逢农历正月初二，过年后头天演出，必须由小丑开脸，谓"破笔"，其他脚色才能扮戏。相传唐明皇演小丑，这是对家祖爷恭敬。扮演关羽的演员在卸妆揩脸时，必须用黄元纸先将关羽妆脸印下焚化，纸灰放入洗脸水中泼入河里，以表敬诚。

班规　苏北里下河京徽班与苏南水路京班，班规严格，内容虽略不同，但都号称十大班规，辑录如下：

一、不许欺师灭祖。

二、不许坐班邀人（或称不准吃里扒外，即不准介绍同班人到外班去）。

三、不许偷人挖角（不准外班人高价挖走班内演员）。

四、不许中途辞班（班期不到，不许辞班不干、打瓜精——开小差、带人偷跑）。

五、不许临场推诿（不准临上演时不干）。

六、不许带酒上场（如有违犯，请戏顾主要罚戏班钱）。

七、不许台上开搅（不许笑场、气场、误场、无故退场等）。

八、不许台上反场（反场指眼瞪场面、听将军——喧宾夺主、放水、或跺台板）。

九、不许开口伤众（不许骂街或骂通堂——骂众人）。

十、不许游春钓鱼（不许调戏妇女等）。

犯了班规，就要"坐公堂"。公堂上设香案，首座班主，二座总管（拿戏目者），全班依次入座，总管向犯规者讯问，然后公议处罚。轻者，又肯认错，则处以罚香，由犯规者购买香烛敬奉家祖，当众悔过，保证不再重犯；重者，又不认帐，则要罚趴板凳，即趴在板凳上打屁股，由伙夫用挑水扁担执罚。

其他剧种也有类似的班规，如：

梆子戏班：不准私自中途退班；不准鱼杆钓鱼（不准挖角）；不准偷生挖熟（不准演戏马虎）；不准临场推诿；不准夜不归班；不准两头白面（不准挑拨离间）；不准骂人打人；不准刁拐妇女；不准招摇撞骗；不准吃昧挖钱（不准偷盗）。在演出时则不准带酒上场；未曾开锣，场面不得出声响；未上妆，不得戴口条（髯口）、盔头，尤忌乱戴红髯口；台上不许笑场、起哄、错报家门；不许窥视台下，与看客打招呼；后台不许喧哗；不许使刀枪把子耍闹；不许擅坐鼓佬座位；不许乱击堂鼓等等。犯班规轻者扣戏份（罚款）；重者除扣帐外，还须由打梆子者在台上挂起幔子，请来老郎爷神位，犯者叩头认罪，众人将他按倒在幔子里，由打大锣者，用白楝杆子杖股；再有甚者则除名。被除名者搭班颇难。

柳琴戏班：不准打瓜，即不准私自离班，被追回后，或罚没收行头，或罚全捶（全班轮流打他）；不得骂堂（不得骂众人），违者挨罚全捶；不得夜不归堂，对小生、小旦要求尤严，违

者罚款。

拜杆子　梆子戏科班开办时，学生先拜教师，再拜白楝杆子，示意学生好好练功学戏，否则要挨杆子。有时某个学生犯规，则全班学生趴地，伸直两腿，一一杖股，所谓打满堂红。也有教师每晚通打一遍，好的轻打，差的重打。学戏三年，经常挨打，俗称打戏。

互扮龙套　昆班无专司龙套，多为各行当演员互扮，定四龙套，由老旦（或副末）、小生、二面（或小面）、旦脚依次扮演。如演《三星上寿》，四太监由小丑、老旦、副榜小生、作旦依次扮演。昆班龙套常要唱同场曲子，要懂戏多，能唱能演。

四六班子　昆徽合班，戏码常规定四成昆戏，六成徽戏，故称四六班子。

戏小甲　清苏州织造府内有一种隶役，专管戏班。遇官宦生辰、上任下任等，此类隶役便招呼戏班应承演戏，叫捉差，艺人称他们为戏小甲。昆班自备灯笼标明“钦命织造府堂”官署衔。艺人若被织造府选取进京，苏州府县便另眼相待，派地保、甲头给艺人洒扫，酒肉款待，制赠行李衣服，发安家费等。

案目　亦有称案码，旧时戏院里专管推销戏票者。多跑大公馆推销，可记帐，半年或一年一结，可得回扣，还可得赏金。

戏头　当地主持或主办演出的人，多为乡绅或会首。

牌下　一般是各处茶馆老板，在戏头手下负责与戏班坐班接头，订定演出场所、日期、场次和戏价。戏班按戏价的百分之七付给牌下酬劳。

寒暑封箱　苏南水路京班组班，半年一期。每逢寒暑两季封箱（停演）几天。封箱当日，在后台祖师爷前演一段《苏秦六国封相》，以示封箱（与“相”谐音）大吉。小生扮苏秦，大衣箱或零碎老生搭话（不扮）。演毕，老板用红铖写“原班即起”，表示连续组班。帐房分送红纸包，得包者即留聘。未得包者不被续聘。封箱后到再度开演时，老板接财神，台上供财神赵公明像，演员跳财神。

梆子戏班每年农历年终封箱停演。封箱前，农历腊月二十七日或二十八日，演年前最后一场戏时，各行当要大反串。或抓阄分角，抓啥演啥，演员观众都欢乐有趣。反串戏后即行封箱。由大衣箱负责，用写有“封箱大吉”的大红纸条贴封戏箱。今虽不封箱，但不少剧团要聚集于舞台上吃除夕团圆饭。来年农历初一，举行开箱仪式。有跳灵官、加官、财神、贴喜联、发彩钱等程序，掌班喊：“开戏喽！”此即为宣布一年的演出开始。

开箱糕　每年农历除夕，班主将糕点糖果放在衣箱里，初一，首场演出，全体演职员吃糖果糕点，再化妆演出，意为新年步步登高，演出顺利。

帮忙戏　一般昆班，每年农历六月初一到初四，十一月初一到十五，这十九天演出收入，全部归戏班主，称帮忙戏。这是帮助戏班主在定戏少时渡过经济困难，艺人仅享大锅饭。其中六月初一、初二和十一月十六、十七这四天收入全部作老郎神诞酬神费用；六月初三、初四和十一月十八、十九这四天收入作帮坐班钱；十一月初一到十五这半个月收入才

作帮戏班主钱，戏班主用这笔收入，付艺人信洋(定洋)、行头及戏船租金。如戏班主不欲继续组班，须在祖师诞辰前通知艺人，艺人转搭他班或另推新班主。

堂会、堂唱、堂戏　人家喜庆或官宦宴客，邀昆曲艺人唱昆曲助兴，统称堂会。若仅邀几位艺人便装桌边清唱，称堂唱。请全班艺人搭台演戏，称堂戏。其他剧种，凡被邀去顾主私家演唱，均称唱堂会。

红人　昆班旦脚戴毡帽，穿红褶子，称红人。当观众所点折子戏演完，点戏者将红纸包(戏钱)交值戏码，抛上舞台，红人便走到台口向观众作揖打恭。当值戏码亦上前谢赏时，红人返回后台。值戏码拾起红纸包跟下，下一折戏照常演出。清末民初点戏价每折二元。

戏折子　里河京徽班都备有一个折子，长约十五厘米，宽十厘米，薄板面底，油漆精致，封面写明班社名称，内抄录本班剧目，一般有几百出。班主将戏折子交"素手"(当地演出经纪人)，由素手出面请当地人士点戏，凡点到折上的剧目，必须演唱。

堂簿　里河京徽班备有堂簿，类似帐本，上有红纸条写录班社成员名字，名下记该人包银数字，每十天开关一次(发十天工资)。也有先给"班利"，即先付定洋。

卖戏　麦收时节，农村不能演出，里河班就到丰利、马塘、石港、掘港等集镇演戏，不卖票，在门口放一簸箕，旁写"君子自重"字样，任凭观众给钱若干。

打炮　新搭班的演员与原班演员首次配戏演出，谓"打炮"。班主看戏，合意，便按艺术高低谈包银，签合同，半年一期。打炮实为考核。

开门　里河京徽班每年农历十一月十三到十八日，班主与演员所订合同期满，各戏班互相"开门"，演员可以自由调班。留者议包银，拿班利(定洋)，走者则拿找账。由班主、演员双方自愿，过时不能再动。"开门"时，不必在石港老郎会集中。

拜客　戏班每到一处台口，由班主带一名最好的花旦，上门拜会当地上层人士，送若干礼品或送唱几段，疏通关系，争取捧场，免生是非。

拜帖　淮剧戏班打听到某富豪婚娶寿诞喜庆之事，班主便带几个演员前去送红纸帖子贺喜，并联弹坐唱《合同记》、《牙痕记》、《罗英访贤》等戏(又叫唱堂戏)。主人除给钱外，还酒饭招待。

开场戏、收锣戏　昆班坐城班演戏，开头、结尾都有一套吉庆戏码。开锣第一折戏，第一天是《天官赐福》，第二天是《三星上寿》或《五星上寿》，第三天《八仙上寿》，接着是《跳加官》、《跳财神》、《报台》，然后上正戏，最后《打金榜》老旦团圆。"加官"，传说即春秋时楚国优伶假扮已死令尹孙叔敖，故戴脸子(面具)，不开口。"财神"，传说是《封神演义》中邓九公。"报台"，每一节目演前，由副末上念七言诗一首，叙述下折戏剧情，也称"叫歌排场"。副末俊扮，戴报台巾，穿黄开氅，束黄肚带，着红彩裤，蹬高底靴。传说此人是战国时楚国卞和，他向楚王献玉，楚王不信，剁其手脚，卞和舌辩，真相大白，故出场两手拢在袖内，只开口，不动手。后改每场演前报台一次，戏院中采用戏码单后，渐废止。"打金榜"，每场戏完

歇锣前，由老生（戴纱帽）、老旦（戴凤冠）出场，双吹唢呐，小锣伴敲，同唱两句曲子，向观众作揖，回身对太上板作揖，类似谢幕，叫做老旦团圆，又称“打金榜”。

京徽戏班略有不同。到新台口，首场开锣戏前先演一出吉祥戏，如《五星赐福》、《天官赐福》、《万花赐福》等，谓“放戏头”、“亮人头”、“亮行头”。大班子常演《万花赐福》，亦称“跑花”，有十二种花神、花王、五财神、天官、四式工抄、四龙套、鹿、鹤、云童、寿星等，最多有三十余人登场。小班子常演《天官赐福》或《三星赐福》，有八至十余人登场。紧接便是“跳加官”：一演员戴面具，哑舞；另一演员戴八卦尖上场报台，念吉利语，如：“东方发白晓星高，文武百官来上朝。震天大将披甲起，有朝君王坐早朝。买卖客商来宿店，雁荡古庙钟鼓敲。二八佳人梳妆起，小小孩童背书包——万福来朝。”

首场报台后的正式剧目叫“开锣戏”。一般选择的剧目及顺序是：第一出花脸戏，如《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》等；第二出靠把戏，如《九龙山》、《岳飞》、《三挡》等；第三出唱工戏，如《斩黄袍》、《斩经堂》、《辕门斩子》等；第四出武戏，如《闹天宫》、《金钱豹》、《嘉兴府》等。

收锣戏亦称“开门戏”、“送客戏”。多为对子戏、玩笑戏，如《打城隍》、《打面缸》、《卖皮弦》等。

闹台　梆子戏班不论广场或剧场演出，为招徕观众，先打三通锣鼓闹台，也示意后台准备。一通，锣鼓节奏缓慢，旁人可以代击，演职员到齐；二通是响通，全堂武场人员打击，后台各就各位，演员开笔勾脸；三通是吹台，用吹奏乐吹〔得胜令〕等吉祥曲牌，越奏越快越急，示意前、后台“即将开演”，直至管事通知开戏。其他剧种也有类似习俗。

踩头场　梆子戏班开戏前，已有部分观众到场时，由一须生扮演上台，唱“引”念“诗”，再唱“三皇五帝”等段子，这是文头场，也有武头场。

砸彩　又称“化彩”，是淮剧戏班为同行遭遇天灾人祸而“化募”的演出形式。在正常演出中，插演《南天门》、《北天门》一类小戏，借剧中女主角如《南天门》中的曹玉姐，按剧情跪在台口哭唱哀情，乞求施舍，班主出场向台下求援，观众中便有人将钱裹在物件内，砸向台上，是为“砸彩”。台上其他人员收钱还物，砸彩结束，班主出面道谢。有时地痞恶少故意戏弄和砸伤演员。淮海戏班打地摊演出时，在精彩处，也有观众向场内或演员撂钱“砸彩”的，演员以此为荣。

募彩、拿签子　淮剧戏班演出收费方式之一。演一、二出戏后，扮青衣花旦的女演员，脱下戏装，不卸妆面，手托茶杯茶盘，到观众中借卖茶“募彩”，说些吉利话。如“少爷帮帮忙，将来开银行”，“先生出出钱，日后多买田”，“嫂子帮帮忙，养个儿子状元郎”，“大人做大事，请赏赐赏赐”等等。演员“募彩”后，仍上台演出。淮海戏小班子打地摊演出，观众围观，由女演员手托小锣向看客当面收钱，叫“打彩”，收入归公。一上午打彩三、四次。

另有一种是男艺人走下台，手捧大锣，锣镗朝上，在观众中收钱，喊着“在家靠父母，出

门靠朋友,请诸位帮帮忙……”,这叫“拿签子”。淮海戏演出时也有由当地人“拿签子”的。

点戏 戏班班主手捧戏折子到观众中,请有钱人点戏加演,收五元、十元不等。点好后,班主喊:“某某某老爷点唱某某戏,赏大洋×元。”赏银分公赏、私赏。公赏,大家分红;私赏,是点戏人指名专赏某女演员的。一般点《小上坟》、《小放牛》、《卖油郎》、《三戏白牡丹》等玩笑戏。

唱晚场子 淮剧戏班白天唱戏,夜晚无灯,不好演出,便由两、三名主要演员到大村庄唱晚场子。一把胡琴,一块夹板,借月光在广场上联弹坐唱《赵五娘》、《秦雪梅吊孝》、《合同记》等剧目,一人兼唱数角,群众欢迎。次日上午,挑着笆斗担子,由乡丁或保长带领到各户要些钱粮,补贴生活。淮海戏班也有此习俗。

大班子 淮海戏大班子人数较多,超过十人,拖衣包(有衣箱)。组班称“成班子”。具备下列条件之一的才能成班子当班头:1.手里有衣箱;2.夫妻双方或一方是有名气的演员;3.跑单腿的,即肚囊宽,对淮海戏“总江”(各行都能唱),有威望。

开小班子 若干无固定住处的淮海戏艺人聚在一起,上集镇“摆地摊”唱,流动时,带家口的每户一辆木制独轮车,载上简单行李,男推车,女坐车或步行。

甩小辫子 不化妆、不着装的地摊演出叫“甩小辫子”,亦称“撂地唱”。如女扮男装,向观众借顶男帽戴上即可。

打门头词 农忙时,有家有地的淮海戏艺人回家种田,无家无地的便沿户卖唱,即“打门头词”。

坐唱 晚上在麦场或室内清唱,多为一男一女,男弹三弦,女打板子。

打对台 两副戏班,在同一场地,搭两张戏台,同时演一样的戏码,比赛实力,招徕观众,即谓“打对台”。旧时较普遍。南通里河京徽班打对台,有时把京胡挂在台角,比唱昆腔,名曰“挂琴”。打对台有促进技艺作用,也容易引起纠纷。民国十四年(1925),里河郑银凤班和曹洪宝班在掘港三官殿打对台,头天演《狮子楼》,武松一角,郑班是姜周坤,曹班是赵子林,杀西门庆一场,赵的刀舞得好,姜不及赵,观众都拥向曹班。第二天演《江东桥》,比攀高筋斗,姜有绝招,带九只碗从三张桌子上翻下,观众便拥向郑班。姜指曹班说,有种也翻。老板曹洪宝跺脚说:“不要命也要给我翻!”赵子林年少好胜,接过对方的九只碗,窜上三张桌子,照样翻下,可没有站稳,嘴咬的一只碗触地破碎。赵子林母亲急了,跳到郑班台上,抓住姜周坤拼命。两班隔阂日深,第二年在石港“吃讲(gāng)茶”才和解。

股帐制 梆子戏班全部收入,除由掌班的取百分之二十左右用于付税、场租、全班伙食等外,余款先付演员“身钱”(或叫身价,即基本工资),再按股帐分配,每人“身钱”、股帐多少,搭班时议定。

较大的柳琴戏班每月演出收入,除支出全班大伙外,其余按股分帐,班主、演员等是一股帐,学徒分七厘、五厘、三厘三等,基本平均分配。较小戏班当天演完当天分帐。淮海戏

班一个演出点开帐一次，收入多时可开两次。没有帐本，都是肚帐。演员每人一股帐；学徒（包括艺人子弟、刚满师学徒）半股或七厘不等，或吃大锅饭；有三片铜（大小锣、钹）的，多拿三厘，锣坏班里不赔；有衣箱的，拿一股或两股。

清客、同期、普乐团　苏州一带昆曲爱好者，闲时自填曲词，自唱自演，是为风雅时尚，人称他们为"清客"。为共同研讨曲艺，清客曲友定期会唱，半月或一、二月举行一次，称"同期"。自带或自请笛师，唱毕聚餐，费用共摊。后有固定组织，便成曲会（曲社、曲局）。若干曲社联合集资，购置行头，如苏州道和曲社，请昆戏艺人教唱"踏戏"，每月会演一次，不收票，称为"普乐团"。每年春、秋两季还联合上海曲友会，有时也作义演。或请昆戏艺人配戏，同台演出，称"清客串"。

拉局戏　昆班班主无力支付包银时，艺人生活困难，每逢农历十月，便邀请曲友串戏，卖票公演，红纸招帖写明"恭请爷台客串"，串戏三、五天，收入除戏场租费、老郎庙房捐及管门人工资外，余归戏班，按包银比例分摊给艺人。

老郎生日　清末民初，每年农历六月十一日、十一月十一日两天是老郎（祖师爷）生日，苏州及杭嘉湖一带各昆班演员都带香烛、钱粮（黄表纸）、元宝（锡箔纸锭）聚集苏州老郎庙，向祖师爷烧香叩头拜寿。每人要出礼份（俗称"份子"），每份五、六角钱，便可入庆寿筵席，一般开寿席二、三十桌之多。寿仪寿宴过后，各班演员便在公厅上会串演唱。据传，清代中叶还化妆彩唱，以后便仅是鼓笛伴奏。龛前置八仙桌两张，管事人唱邀："某先生唱一出《××》哉唲！?"被邀人同意，坐到桌边，向祖师爷献唱，一般上午四出，午后再唱几出。班社多时连唱两天，少时一个上午结束。这是昆班一年一度的艺术交流。

老郎会　农历五月十三日至十八日，是南通古镇石港庙会期，又是里下河京徽班艺人的老郎会期。届时，石港四周百里方圆内数十副京徽班全部歇班停演，艺人及家属，少则数百，多则上千人，赶赴石港，到都天庙敬拜老郎神。一面重新搭班邀人，一面在南门关帝庙、北门城隍庙、东门东狱庙三座万年台上竞演。唱对台戏、神戏、愿戏、卖戏，文武昆乱，精彩纷呈，连演六昼夜方歇。石港都天庙重建于清嘉庆年间，前殿都天神像（行神），两侧分别供奉老郎神及老人牌。老郎神，泥塑彩绘立像，高约七十厘米，置于檀木神龛中，有蓝底金字楹联。与老郎神相对一侧，供一块老人牌（里河俗称人死为人"老了"），粉板黑格。高约一点六米，宽一点三三米，嵌在木雕神龛中。每年五月十八，艺人拜老郎神后，将乡班中一年内亡故艺人姓名写录在老人牌上，祭奉追奠，寄托哀思。各乡班自五月十三日起停演三至五天，班主、艺人约赴石港上卸，称为"歇班"。有的班子事先已搭好下届班子，称为"圆班"。有的乡班要到石港增添演员，称为"邀人"。凡要调班的或外来搭班的，要在十四至十八日，与有声望的戏班配演三出戏，即《御甲封王》、《审囚》、《春秋配》（传说是都天王爷所点），各班主看戏挑选，合意则谈包银，签合同，合同期半年。有的班主暗中挖角，先行与他班演员定约，到石港突然公开，称为"偷人"。班主无力再行组班的叫"塌班"。石港会期内

还有调解戏班之间或演员之间是非的活动，称“吃讲茶”。一般在石港南林泉和北林泉两家茶馆吃茶，由资格老的班主或石港有声望人士，根据双方陈述，加以评判，输者付茶资。常州、宜兴一带京班也有老郎会，每年农历六月十一日和十二月十一日聚集在常州双桂坊大观园开会。会长主持，商议各班订立下期合同，以及义演一类事宜。义演所得，接济孤苦艺人生活和死后安葬。常州东门外曾有一块义演购置的梨园墓地。淮海戏老郎像是用一块长约一米，宽七十厘米的黄布，上写“老郎之位”（或画一帝王像），两边写“金枝玉叶梨园主，龙生凤养帝王家”对联。春节要烧大香（木块）供奉。多数艺人认为老郎是唐明皇，唱丑行。

月忌　旧时淮海戏班，农历每月初五、十四日、二十三日，班子不行动，个人不外出，违者将不吉利或将有祸，称为月忌。此俗来由不清。

祭橹　每年农历三月二十八日，苏南水路京班都要用鲤鱼一条和香烛纸锭祭橹神，橹神爱吃鲤鱼。传说，唐皇东征，鲤鱼屡跳橹上，风浪忽起，唐皇杀鲤祭橹，风浪平息。从此梨园子弟（乐书班）坐船演唱，先祭大橹，水路京班遂有此俗，求行船顺利，演出如意。

还有祭桅杆。用一张完整锅巴，里面放一只猪头，猪耳示“顺风”，猪舌叫“门枪”，再放葱几根，以示“冲”得快。另备香烛果品供物，老板、大衣箱沐浴更衣，祈祷“顺风大吉”等等。祭毕，锅巴粥、猪头归箱船上人员、船夫分享。

敬家祖　里河班都随班供奉木雕家祖像小神龛。相传家祖即唐明皇。龛上有“三圣宫”匾，旁有楹联：“金枝玉叶梨园主，龙生凤养帝王家”。农历每月初二、十六日，班主供香烛敬家祖。戏班有俗语：“初二、十六，老板磕头，先生（演员）吃肉”，是指敬家祖日子开荤。又传说，唐明皇有三个生日，即农历三月十一日、六月十一日、腊月十一日，每逢这三日，全班吃酒，为家祖贺寿。乡班一般不请家祖爷上后台，以台上用的婴儿道具（木偶）作替身，此道具称喜神。演员扮戏后，上台前，总要打躬作揖拜喜神，求保台上胆壮不怯场。

祭大师兄　柳琴戏班在开演前要祭唐明皇，称祭大师兄。檀木神像置大衣箱上，有对联“金枝玉叶梨园主，龙生凤养帝王家”。横幅“唐明皇帝之位”。班主焚香，全班依次叩拜。除丑脚外，其余人不得坐大衣箱。

九皇会　又叫吃“九皇素”、“九皇斋”。里河京徽班平日常住寺庙，扮演神灵，多有不恭，便祈求北斗九皇大帝宽恕，消灾降福。农历八月三十日备斋，九月初一接驾，香案供奉。九月初一至初九，全班吃素，八名演员轮流跪拜诵经。九月初十烧了纸码，便是送驾，即开斋吃荤。与此类似，苏南水路京班有“山茅会”（又称“三茅会”），会期三天。农历三月十七至十九日，请的是山茅尊神。吃素三天，接驾、祭拜、送驾基本相同，只多一种“厾鼓”，即把粽子砸成浆糊，糊在硬纸板扎成的花瓶、花篮等物品外面，再用糯米“厾”（音 du，吴音入声字，意是厾粘）出各种花纹，便是供物。水路班子长期生活船上，粪便倒入河中，深感亵渎“水神”和“诸天老爷”。为此，每年农历三月起，吃四十天素食，称“诸天素”，

求诸天老爷保佑。

烧利市 里河京徽班每逢正月初一要烧利市，求保一年生意兴隆。天亮前，全班先大香大烛供拜家祖，唱一出《封相》，然后“检升”（“升”为竹筒制成的量米容器）。有“文检升”与“武检升”两种。文检升，是将写有东南西北方向的纸码放入升内，由老板用筷子捡起其中一块纸码，纸码上所示方向，便是当年戏班演出的去向，类似求签卜卦。武检升，是唱完戏后，由一武生提一公鸡，配一挂鞭炮。待武生将鸡头拧下，放鞭鸣锣，鸡挣扎地上，洒一路血迹。天明后，按鸡血染涂方向，决定戏班去向。江南水路京班的箱船，则在每月初一、月半，由大衣箱、二衣箱在船头烧“招财像”（赵公财神像）及“利市像”（白面无须，相貂，红蟒），敬招财、利市二神，祈求发达。

迎神 农历正月初一凌晨，梆子戏班掌班要率领艺人到野外迎神，由二衣箱或武戏教师、敲梆子的、大衣箱分别持袍裹马灯、香盘、鞭炮黄纸、老郎神像，场面带锣鼓，一路向野外迎去。遇到头一个喘气活口（动物），便是神灵。二衣箱高喊“遭事”，亮马灯，点火把，鞭炮锣鼓齐鸣，迎神回转，掌班及艺人依次向老郎像焚香叩拜，掌班祈祷平安发财。路遇是猪，预兆来年演员安定不离窝；遇兔预兆不吉利，演出奔波跑得快。

祭五仙爷 梆子戏班尊刺猬为白二爷（白须）；狐狸为三太爷（三绺）；黄鼠狼为黄五爷（八字胡）；蛇为柳爷（红须）；老鼠为灰八爷（白三绺）。演武戏或收武戏学徒，要拜五仙。柳琴戏亦有此俗。

送财神 每年农历正月初一、十五日两天，梆子戏班由两演员扮文武财神。武是赵公明，黑盔黑髯黑靠黑靴，开花脸，持疙瘩鞭；文者金雕红蟒，一手持假面，一手抱牙笏。然后锣鼓配合，到当地商号乡绅家宅，武跳财神，文跳加官，口称吉利，客主鞭炮相迎，礼金相酬。也有请戏班来送财神者。

破台 新台（未演过戏的）要先破台，才能保佑平安演出。破台仪式，需在深夜时分，香烛敬神，台上开锣，跳女加官，跳灵官，跳判官（钟馗）。灵官用灵杵打邪，女加官踩碎三片瓦破邪，判官斩五鬼或喷火烧邪，最后到荒郊野坟，抓拿预先安置的草扎“无常”，锁在台柱上，鸡脚鬼把一公鸡头拧下，血洒舞台前后四处。然后扫台，放鞭炮绕台一周，破台结束。也有最后要“破龙口”，即揭屋顶瓦，见天透亮等。此谓“大破台”。还有“小破台”，规模小，由一人扮“武猖”，锣鼓中上场，踩碎三片瓦，撒赤豆、茶叶，酒喷四方，把公鸡头拧下，咬在嘴里，拔起钢叉，手拎公鸡，把鸡血洒涂舞台四方、柱上等。淮海戏班，每年农历正月初一，首场演出前，也要杀公鸡祭台，将鸡血洒遍舞台，放鞭炮驱邪敬神。

破瓦 锡剧于滩簧时期在农村露天搭台演出，首场要破瓦。一开场，花旦在唱《开篇》首句前四字拖腔中转身亮相时，用右脚踩破预先放置的一块瓦片，既要踩在板眼上，又要踩准踩碎，以求演唱顺利，嗓音不哑。如一脚未踩准或未踩破瓦片，则不吉利。若遇连根台（即搭台借用树杆作柱脚的），在唱完《开篇》最后一句时，用斧砍断一根树枝，也图吉利。

烧大纸　连云港地区童子戏一种大型的与祭祈活动结合的演出。每逢丰收年成的正月，庄上由庄主按户、人头抽钱集资，请来童子戏班庆丰收，祈祷人畜平安。一般要演五天，先有“开坛”、“砍刀”等祭祀活动，然后搭台唱戏。竖起牛车轮子或水牛磙子，用土垫平作戏台。常演《沉香救母》、《赵匡胤下河东》、《李迎春出家》等。第一、二天，白天演出。第三、四天因剧中有降妖捉怪情节，运用“喷火”、“拽纸”等技艺、魔术，在晚上演出。第五天演出前，还有“过关”活动，即人牵牛通过一座方形木框架，意在过关免灾，童子锣鼓伴唱，人欢牛叫，煞是热闹。也有专门请童子为牲口“过关”的，便称“牛郎会”。

烧猪　是童子戏为一家一户还愿的演出活动。先有一套繁复的祭神仪式。一般包括“开坛”、“献猪”、“请王”、“踩门 8 字”、“安坐”、“出关”、“拉马”、“升文”、“发表”、“送圣”等关目，分大烧、小烧不同规模。富家杀猪，供猪头，贫家用面粉做猪头代替。演员边唱边跳，其中有“砍刀”（演员用刀砍自己膀子，见血为止）、焚化纸扎的“狗”、“送瘟神”等项目。仪式完即唱大戏（童子戏）。演出剧目多为《白海棠割股》、《千里送京娘》、《李迎春出家》、《洪山捉妖》等。

更俗剧场规约　民国八年（1919）十月二十日南通《公园日报》登载南通更俗剧场规约及特别紧急广告，一改旧俗，开文明风气之先，照录如下：

更俗剧场者，南通之地方剧场也。为邑中第一娱乐机关。虽不敢以通俗教育自诩，要之感动与慰藉参半，寓针砭于谈笑之中。天职所在，未敢多让。中国之有地方剧场，自南通始。必有以模范他邑。执事人等及编演诸员，自当兢兢业业，慎勉从事。而促其进步，助其改良者，惟观客诸公是赖。谨布规约，伏祈省览：

一、本剧场有一千二百椅子，极为舒服，无论正厅包厢，每位编列处数，在东边者为单号，在西边者为双号。于进门处悬牌指明，俾易辨晓。贵客如欲购东边下场门座位者，请购单号；欲购西边上场门座位者，请购双号。预先定座，亦请说明。

一、凡座位一经卖满，不再添椅，一使空气流通，一使观客便于出入。

一、凡经预定之座以先后为次，后来者不得争夺。茶房案目亦不得让先来者让出，以敷衍后来之主顾。

一、预定座位，请付定洋，或由熟识之案目负责。一经定好，不得临时退悔。

一、本场力求清洁，瓜子、食物、果品等，不在座中兜卖。另有饮食店，以供观客休憩。果皮瓜核，幸勿弃掷地下。

一、座中除中国小帽外，敬祈脱帽，以免妨碍视线。

一、观剧精妙处不在锣鼓丝弦之嘈杂，而在言语表情之周密。言语表情周密处，即体贴人情细微处。敢乞静听勿哗，俾全神味。

一、拍手叫好，原所以鼓舞演者兴采。惟请勿作怪声及吹口哨，致扰他客静听。

一、本剧场对于旧时剧场及舞台上习惯之不善者，务求逐渐改革。旧戏剧本亦当随时加以删订。幸观客诸公不以遗传之法相责难。

一、加官废除。临时点戏及颠倒戏码，恕不应命。贵客如欲烦演，请先期通知。

一、本剧场执事人等及茶房案目，均有制服。贵客如与交涉，或寄存物件，乞认明号数及徽章，俾免紊乱。

一、本剧场茶房案目，无论对于何等观客，均须待遇恭谨。若有傲慢不周之处，请贵客通知账房，即行究罚。

更俗剧场谨布

更俗剧场特别紧急广告

一、本剧场为保重婴儿卫生起见，六岁以下不予买票观剧。盖此项婴儿无观剧之知识，且锣鼓喧闹恐脑筋震荡，于身体无益。至六岁以上概收半价。

二、向来戏馆俗例，戏价之外，有所谓毛巾小账也者，非特浮费，且收时扰乱来宾安宁，兹一概免取。

三、本剧场休憩室内，附售果饵，以便来宾购取。

附则：内售咖啡、红茶、可可茶及各式洋点、各式洋酒、荷兰水、水果、上等香烟、雪茄等等，一应俱全。

四、本剧场为优待来宾起见，随票附赠《公园日报》一份。

五、本剧场顾名思义，事事改良。如加官及穿红衣送客等俗例，概行免去。每日夜剧终时，当悬“本日(夜)剧毕”之牌，来宾幸注意及此。

文 物 古 迹

江苏的戏曲文物古迹，历史悠久，分布面广，种类繁多。其中有汉画像石和歌舞陶俑，有戏曲壁画和碑刻，有戏曲刊印本和手稿，有戏曲雕刻和戏曲泥塑人物，有工笔、木刻戏画和独特的乐器。此外，太平天国戏曲彩绘和少量革命戏曲文物亦有保存。

汉画像石分布于徐州、连云港、扬州一带。以徐州为中心所出土的汉画像石中，反映乐舞、百戏的场面较多。徐州“风俗劲悍，有霸王之遗风”，由此汉画像石对以比武和竞技为娱乐的角抵戏和弄丸、走索等杂技表演刻画甚多。目前已清理的三百余块汉画像石，大部分收藏于徐州市博物馆内。镇江出土的东汉歌舞俑，一组四人：三人膝部搁琴，一人膝置圆鼓，一人双手持箫，三人皆呈跪姿演奏，另一人舞蹈。此为小型家乐的场面。该物收藏于镇江博物馆。戏曲雕刻中以木雕与砖雕为多，石雕较少。苏州自明嘉靖间便已开始出现砖刻，清康熙间有所发展，乾嘉年间极盛，自道光之后渐衰。砖雕尤以大厅前的门楼雕刻最为丰富，有的砖雕从刻几“皮”到十几“皮”，景致深远，结构严谨，讲究对称美。轿厅和花厅的门楼砖刻次之。戏曲砖刻在会馆、祠堂、寺庙、园林、公所等建筑上均有采用。目前，砖刻的破坏程度严重，保存完好的已属罕见。除无锡市的砖刻《蟠桃会》以外，南通、苏州、南京等地尚有零星散存。戏曲木雕在明、清建筑中广泛采用。民宅、会馆、戏楼、庙宇内的木雕在“文化大革命”中大部分被铲平。苏州市全晋会馆戏台枋子上的《三国演义》戏曲故事木雕，在“文革”以后重新涂金彩绘一新。无锡市西水仙庙后偏殿所刻“三国戏”木雕细腻精美，其中“三顾茅庐”、“千里走单骑”等画面完整，层次较多，布局考究。吴江县盛泽镇某宅的轩梁上和南通县袁灶乡熊宅正厅枋、梁上以及江宁县杨柳村清代建筑群梁上都有以《三国演义》为题材的戏曲木雕装饰。在民宅建筑的堂屋长窗中夹堂板与裙板处，亦常以戏曲木雕进行装饰。吴江县、苏州市等地以《西厢记》内容雕刻裙板的，现存的民宅有四处。其中，尤以光福镇的《西厢记》木雕显得古朴典雅，线条流畅，似明代风格。戏曲石雕全省发现不多，除高淳县戏曲石雕外，南京莫愁湖内戏台台口下部的石雕刻有《水浒》等戏曲故事，刻于民国年间，现保存完好。碑刻的样式较多，分布亦广。苏州老郎庙碑自雍正十二年(1734)至民国初年共立石碑二十二座，现碑石已毁，但留有碑文拓片。一般寺庙修建后，立碑为记，庙台的修缮情况亦常被记载于内。高淳县定埠祠山庙长春楼台毁于咸丰年间，光绪年间重建，募捐者为此特立《重修戏楼碑记》，这在全省亦属罕见。此碑已破为两块，现作戏楼旁边的

房屋基石。禁戏碑，作为州府的告示以戒四方。武进县现存四块，碑立于道光三十年(1850)；明文规定，“永禁演唱滩簧”。再一种碑刻为订立乡规民约，其中亦涉及演戏活动。嘉庆十三年(1808)，句容县陈武庄立《拾宗禁约碑记》，“禁条”规定：“各村演戏不许赌博”，农村有以演戏招赌的旧习，俗称”演赌戏”，禁约与此有关。碑记另刻“每年春季演戏宣宗村各轮流计开”，定出邀班演戏的收费规章。清光绪十一年(1885)，徐州市沛县庙道口村民为咸丰八年(1858)“约会本圩庶老各出资演戏三日”而竖碑一座。戏曲绘画对演戏作了直接的描绘，此类艺术珍品，省内外均有收藏。明人画《南中繁会图》和常熟翁氏旧藏明人画《南都繁会景物图卷》，反映明代江南搭台演戏的真情实景，这两幅画为中国历史博物馆所藏。清乾隆二十四年(1759)，宫廷画家苏州人徐扬所绘《盛世滋生图卷》(又名《姑苏繁华图卷》)，长达十二米多，画卷中有表现苏州城内厅堂华筵观剧和民间搭台演戏的情景，计三处。此画卷现为辽宁博物馆珍藏。清道、咸间，苏州李涌绘昆曲折子戏图八幅，由苏州博物馆收藏。清同治五年(1866)，宣鼎绘《粉铎图咏》三十六幅，内容大部分表现昆曲折子戏的演出风貌，有《拾金》、《访鼠》、《茶坊》等折。现藏扬州博物馆。清光绪元年(1875)，刘阆春作农村演剧图一幅，由南京博物院收藏。此外，大量戏曲刊本中还有若干人物的插图，如明宣德十年(1435)金陵积德堂刊出的《娇红记》插图、明万历二十九年(1601)金陵继志斋刊本《红拂记》插图等等。戏曲泥塑于明代成化、弘治年间产生，至清咸、同年间日臻精美。无锡的民间艺人按昆曲和京剧人物造型捏制，其制作从脚做起，直至上身完成，再加袍套、衣饰以及道具。现存有几百件清代戏曲泥塑作品主要收藏于南京博物院、无锡市泥人研究所和苏州博物馆。除此手捏泥人之外，苏州博物馆还收藏少量用绢制戏衣的泥人。明末清初，苏州桃花坞木版年画问世，乾隆年间获得发展，作品流传于省内外，日本等国亦有收藏。戏曲瓷画以南通县石港镇收藏的瓷盘画为最多，兴化县宗臣府家后代也有少量保存。两地瓷盘画法相同，内容均取材于徽剧与京剧。其他方面的瓷画在南京、徐州、苏州等地均有所留存。抗日战争期间，由于条件所限，革命戏曲文物保留甚少，现存有淮泗县抗日艺人证，阿英修改和导演淮剧《照减不误》的手稿等。

铜山县苗山汉墓石刻乐舞图　汉墓于1956年清理，原石有损坏，这是一幅宾主欢宴时自娱乐舞图。图中一人缓步起舞，并有箫笛伴奏，在旁边的观赏者，服饰与舞者相同，其中一人拍掌击节，为舞者助兴。为歌舞伴奏者五人，一人吹竽，一人吹横笛，二人吹排箫，一人弹琴。图中吹笛者，左手三指捂住音孔，右手三指抬起，吹箫和吹笛者身体前倾，形象刻画入微。图中对弹琴者也有所描绘。此画像石既反映了以舞相属的场面，也表现了古代乐器及其演奏方式。

铜山县洪楼汉墓石刻百戏图　汉墓于1957年清理。分祠堂画像和墓室画像两个部分。百戏图两块属祠堂画像，散存于洪楼汉墓之西四点五米处，出土时画像石已散乱，位置

不详。

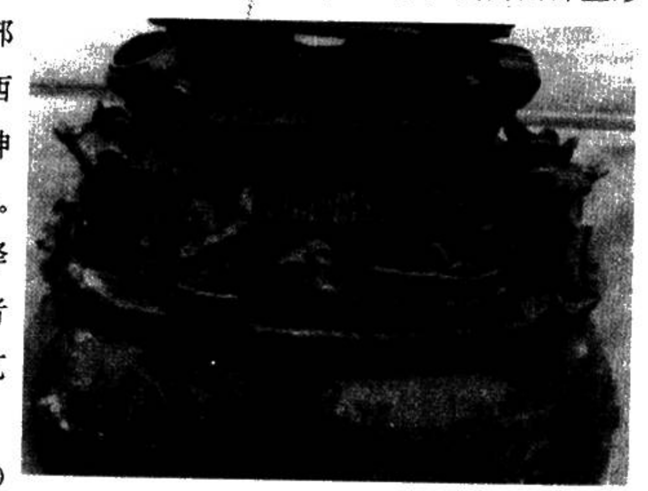


图A原石片188×108厘米，已破残。图左上角刻一戴仙人假头的伎人。口中吹火作百戏表演的引导。其后是三只翼虎拉一戏车，车上树立建鼓，一虎面假头伎人持桴击鼓，近似张衡《西京赋》所云："白虎鼓瑟"。车下有二只乌龟，车后紧跟一背鼓的乌龟欢腾跳跃，"行舞于前"。戏车之后有一条大鱼露出四脚，由二伎人表演。一只吉祥鸟行走于后。鱼下刻三人乘龙。右下方刻一纹身伎人耍蛇，此可谓"鱼龙漫衍"、"水人弄蛇"。左上方刻一仙人骑虎。



图B原石片210×110厘米，有破损。内容有戏车、象戏、鱼戏、龟戏、转石戏、弄蛇、吐火等。图左方刻一宽袖深衣的男子，手持火炬面向右方，这与我国古代乐队以火炬进行指挥的描述相似。男子前方踞坐一人面朝左方，与《西京赋》所说"洪涯立而指挥，女娥坐而长

歌”相仿。其下依次表现“水人弄蛇”、“转石成雷”，刻一赤裸半身的力士，用力扛着五个用绳索相连的石滚，起跑转动时，“霹雳激而增响，磅盖象乎天威”（《西京赋》）。图中的象戏刻一伎人坐于象背之上，手持勾形长橦在戏弄象鼻，令其不停卷动。画的中部刻有三条大鱼拉着戏车、三条龙拉着戏车，上部的戏车立有二伎人，一为鱼形假面，另一个戴假头。下部戏车上树建鼓，旁立一戴虎形假头的伎人持桴击鼓。鱼龙之戏，取材于海鱼成龙的故事。“海鳞变而成龙，状蜿蜿以蝹蝹”（《西京赋》）。左上方刻“伎人吐火”，龟背上立一伎人，口含喇叭形管状物鼓腮用力在吹，火焰由管口喷出，熊熊燃烧，“云雾杳冥”。右上角刻二人似观者如交谈状。百戏图中的动物均由人或其他动物所扮，如龙虎头都是面具，或由面部塑形化状扩及整个头部，称为“假头”，或由头部扩及全身，称为“假形”。三国吴人薛综在《西京赋》的注释中云：“仙唱皆为假形，谓如神也，熊豹苧虎，皆为假头也。”此可供作参考。对于汉画像石百戏图，除作“总会仙唱”解释一说之外，亦有人认为是“雷公出行”，学者看法不尽相同。此作现存徐州市汉画像石艺术馆。



青瓷飞鸟百戏堆塑罐　1972年10月，在金坛县唐王公社东吴古墓出土。为浙江越窑。器下截为罐，盘口，鼓腹，平底。罐的盘口上堆一葫芦形，顶上有小盘口。在葫芦形体上堆塑有人物百戏、飞鸟等，正面是三层庑殿式楼台，两旁有阙，阙下各伏一狮子，阙上各有飞鸟一只。每层门中一展翅的飞鸟；楼角蹲有狮子四只。四周有舞乐杂技十人，每人均头戴高冠，大眼浓眉，满面胡髭，着斜领衫，束袖。其中四人着短衣，有的在弄丸，有的在拿顶；六人着长衫，有的吹打乐器，有的在舞蹈。塑罐施青色釉，釉色均匀，底部无釉，罐身釉面有细冰裂纹。通高四十七点五厘米，罐腹直径二十八厘米。塑罐现藏镇江市博物馆。



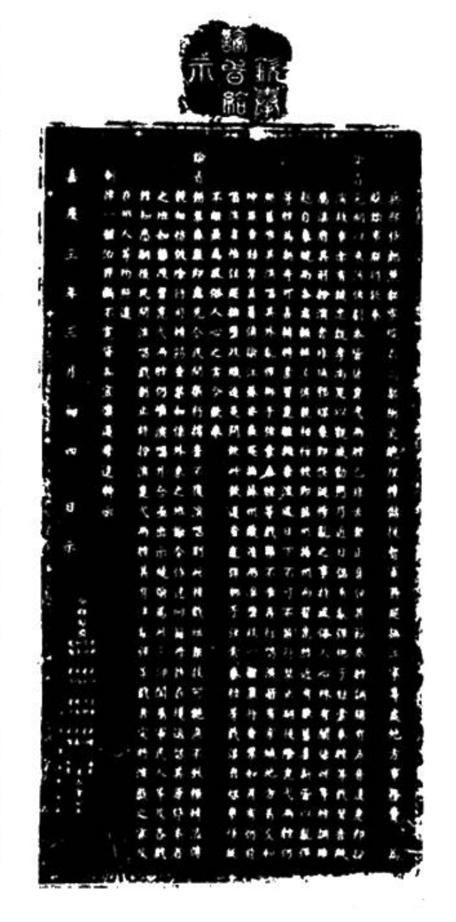
青瓷楼台百戏堆塑罐　1973年3月3日出土于金坛县白塔乡“无玺元年”东吴古墓。为浙江越窑。器下部为罐，鼓腹，盘口，平底。上部分两截制成，堆塑一座内圆壁，外方型的九层庑殿式楼台。底层前、后门，均有平台、勾阑，门两旁均对立两人，双手平举一杖。其左侧庑廊下堆塑五人，长衫，高冠，踞坐，右手抚胸，左手下垂。右侧庑廊下亦堆塑五人，短衫，高冠，作弹弦乐和弄丸、拿顶等杂技表演。罐胎灰白，无釉处表面呈淡红色，釉色

青，部分略泛黄，底下无釉。通高四十八厘米，罐腹直径二十四点五厘米。此物现藏镇江市博物馆。

南唐二陵伶人俑　南唐昇元七年(943)，君主李昇死后葬于永陵(钦陵)，庙号烈祖。继位的李璟，宋建二年(961)病卒于南昌，次年葬于顺陵，庙号元宗。二陵位于江宁县东善镇西北高山的南麓。1950年10月发掘，次年1月结束。在这座建国后首次发掘的古代陵墓中，出土伶人俑六件，男女舞俑八件。俑高五十厘米左右。俑体以含砂的粘土用模具制成，主质较细，并羼有细草。伶人俑表皮作灰色。俑的五官、须发、冠服等部位用刀精细雕刻，出窑后又经过涂粉加饰。伶人俑与舞俑的面部在白粉的底子上再涂红粉，少数女俑的唇上还有涂朱的痕迹。伶人俑戴幞头状帽，帽后有小孔插双翅。颔下部有长须。穿圆领长袍，束腰带，衣从腰下左右开衩。脚穿靴。双手动作的姿态与面部神情的表达感觉一致，造型纤巧秾丽。伶人俑(包括舞俑)因近代陵墓被盗而受过扰乱。陶俑现藏于南京博物院。



金圣叹批本《西厢记》　清初朱墨笔两色写本。每页长二十三厘米、横三十四厘米，半页八行，每行二十三字。凡《遇艳》、《借厢》、《酬韵》、《附斋》、《寺惊》、《请宴》、《赖婚》、《琴心》、《传柬》、《省简》、《踰垣》、《订约》、《就欢》、《拷艳》、《伤离》、《惊梦》等十六折，每折书眉、字里行间及末尾，均有朱笔评语。内容基本同金批《第六才子书》贯华堂刻本，个别地方字句略多，首页钤有“姚毓桂印”、“庭中”两朱记。现藏苏州古旧书店。



苏州老郎神庙碑　苏州老郎神庙，俗称喜神庙，又名翼宿神祠。系梨园总局，为昆剧戏班聚议之所。清乾隆元年(1736)自郡城隍庙旁移建于镇抚司前(今为苏州湖笔厂)。庙内原有清雍、乾、嘉、道、同、光各个时期有关戏曲活动的碑刻二十余石。现存原碑六座，分别保存在苏州碑刻博物馆和苏州戏曲博物馆。

一、雍正十二年(1734)《奉宪永禁差役梨园扮演迎春碑》。乃合群梨园吁请饬禁传唤梨园扮演迎春故事。经苏州织造海保批准。移文江宁巡抚批复苏州府转饬长洲、元和、吴县三县存案，在梨园总局立石永禁。

二、乾隆四十八年(1783)《翼宿神祠碑记》。乃苏州织造四德为重修老郎庙、易祀翼宿

之神所文。碑立中反映苏州织造正“奉厘正乐曲之命，凡害道伤义者有禁”。认为“伶人为技，感人最深，明善恶，示劝戒，亦有助焉”。

三、嘉庆三年(1798)三月初四日《钦奉谕旨给示碑》。乃江宁巡抚费淳奉旨查禁乱弹、梆子、秦腔等戏，晓谕“嗣后民间演唱戏剧，止许扮演昆戈两腔。其有演乱弹等戏者，定将演戏之家在班人等，均照违制律，一体治罪”。侧面反映了当时乱弹等已逐渐兴起和执政者扶昆戈、抑乱弹的基本政策。

四、嘉庆三年五月二十五日《钦奉谕旨给示碑》。乃苏州织造舒玺去职，新任织造全德重申上述禁令的告示。具名立石者有葛圣表、姜俊天和金德辉等六十九人。

五、嘉庆二十四年《如意会捐办善举碑》。乃重整会规，会友“往往有家寒身故，至于棺椁无着……酌议乐捐”。并置义茔于木渎。

六、道光二十七年(1847)《苏州织造府示禁老郎神庙管事人徇私弊混碑》。乃苏州织造文祥关于革逐梨园管事人员张兆业的批示。提及老郎神庙为“梨园清音集议之所”。分列有梨园司事和清音司事的姓名。

原碑已佚，尚存拓片、资料可稽者有：

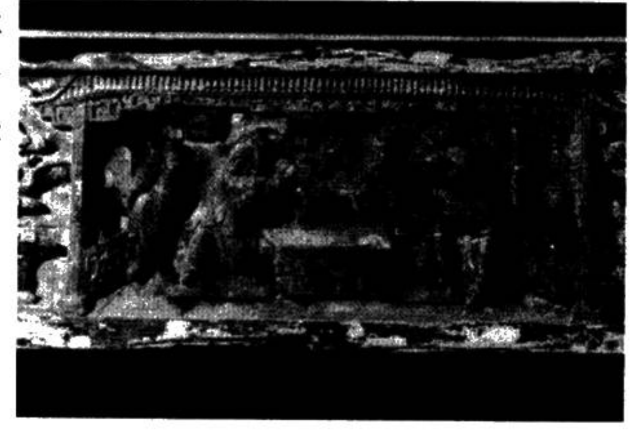
乾隆元年《感恩碑》。乃合群梨园、海府内班为感恩苏州织造海保“鼎新庙宇，革除旧弊”(指永禁差役梨园扮演迎春事)所立。

乾隆元年《永名碑》。亦系上述原因，为景山总管邵圣驾、陈黄在，内廷供奉周文卿、杨旭林等三十九人，京都庙上会首王汉翔、黄显公等十人，题名勒石，以作纪念。

乾隆四十五至五十二年《历年捐助花名碑》。载有湖广、山东、北京、台湾等十二个梨园局，本郡集秀、品秀等三十三个戏班和南京、仪征、镇江、无锡、维扬、浙江、天津、邳州等外地戏班，还有三百余名演员、起班人的姓名，可见其时，昆剧极盛，遍及全国各地。

乾隆五十六年《公府内班捐助梨园公所碑》。载有公府内班五十一名捐助人的姓名和银数。

此外，还有嘉庆九年孙星衍撰《吴郡老郎神庙之记》、道光二十八年《苏州府正常示禁滋扰碑》、《长、元、吴三县正堂示禁滋扰碑》、道光二十九年《重修老郎神庙捐款收支碑》(洪福、大雅、大章、全福已称“四老班”)和载有太平天国时期苏州昆班去沪演出情况及昆剧演员李涌生平的光绪七年《重修老郎庙捐资碑记》和《李孝子碑》。诸碑不仅是老郎神庙的修建记录，也是考察清代戏曲活动的重要实物资料。



南通县袁灶乡清代戏曲木雕　清道光年间乡绅熊伯渊仿姻亲翁同龢大学士寓所，拓建五井七堂私宅。正厅四根枋上两面镶有戏曲木雕共十五块。总面积约为十五点

五平方米。系《三英战吕布》、《诛董卓》、《长坂坡》、《讨荆州》、《激权瑜》、《苦肉计》、《借东风》、《空城计》等《三国演义》故事和戏曲场面。间以琴棋书画、双鱼、八卦、牡丹、如意等博古图案。木雕共有八十二个神态各异的历史人物。造型高度按三远法分为五厘米、二十一厘米、二十五厘米三种。采用深、浅、透、圆的通雕技法，浑厚古朴。其中《苦肉计》八十乘三十七厘米。飞檐雕栏，石基方柱。两侧有门，与戏台近似。薹砦之上一桌二椅，铺流苏嵌边万寿图桌帏。后景为云水山川挂幅。周瑜头戴帅盔，身着蟒袍玉带，手举令牌，正欲杖责黄盖。黄盖头饰大额子，三髯，身着大靠，脚蹬虎头靴，躬身听命，手抚臀部。鲁肃方翅纱帽，满髯，着官衣玉带，正拱手说情。诸葛亮戴八卦巾，披八卦衣，手执拂尘，冷眼旁观。“文化大革命”中木雕部分损坏，后曾涂抹石灰加以保护，至今原貌依存。熊宅正厅现为该乡粮站仓库。

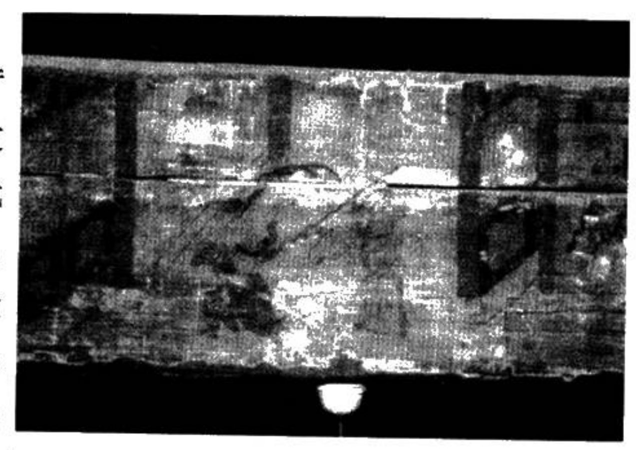
武进县清代禁演滩簧碑　清道光三十年(1850)武进县四乡立碑四块以禁滩簧，其中三块均立于是年四月，一为循理乡(今新桥乡)三十四都三图勒石，小新桥立“府正堂严示：永禁城乡士民开场摇宝聚赌，甚至演唱滩簧淫戏，弹唱淫词艳曲，以及窝藏贼匪、娼妓等情。如敢故违，许各该图耆董、地保，分别扭解，指名禀究。特示。”一为丰北乡(今新安乡)十九都一图立，一为尚宜、二七两图(今东安乡)立，碑文内容均与上述相类。第四块系同年六月阳湖县大宁乡(今武进县三河口乡)三十一都八图立。碑文也为同一内容。现除东安乡碑尚存于该乡供销社棉布部大楼东北角墙中外，其余三块均藏武进县博物馆。

清代《盛世滋生图卷》　又名《姑苏繁华图卷》，为清乾隆时宫廷画家苏州人徐扬所绘，完成于乾隆二十四年(1759)。全图长一千二百五十五厘米，宽三十五点八厘米。纸本，设色。画卷自灵岩山起，由木渎镇东行，过横山，渡石湖，历上方山，介狮、何两山间，入姑苏郡城，经盘、胥、阊三门，穿山塘街，至虎丘山止。全图布局严谨，气势恢宏。画卷中所绘木渎法云庵右侧遂初园，系康熙时吉安太守吴铨所筑，轩厅中正在演出昆剧《白兔记》(见彩页)。又绘有狮子山前的万年台，台上所演似是花部戏《打花鼓》(见彩页)。另一处还绘有盘、胥二门间运河岸边正有演出的青楼歌台一座(见彩页)。从中可见乾隆年间苏州戏曲活动之一斑。该图卷原系清宫珍品，现为国家一级文物，藏辽宁博物馆。

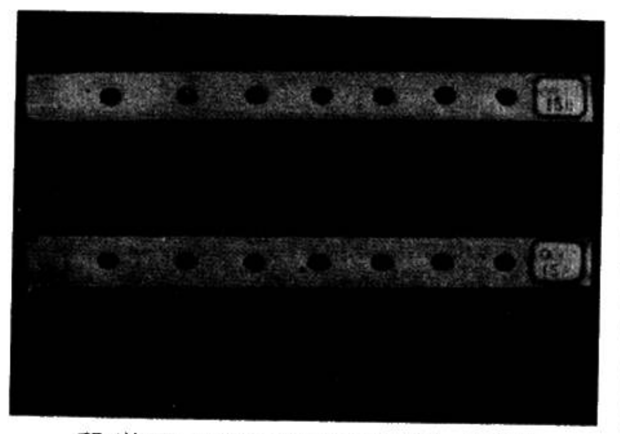
清代昆剧人物画册页　清道、咸间苏州大雅班昆丑演员、人物画家李涌(湘舟)作。全册共八帧，每帧纵二十二点五厘米，横三十点三厘米。绘有《山门》、《掷戟》、《下山》、《后金山》、《弥陀寺》、《赐剑》(两幅佚名)等八出昆剧折子戏。每折少则二人，多至五人，共有二十三名戏曲人物，以丑脚白面为主，生旦净末皆全。水墨淡彩，用笔简逸，墨韵映人。剧中鲁智深、吕布、貂蝉、伍员、色空、本无、张敏等人物造型，形神兼备，各呈个性而又彼此呼

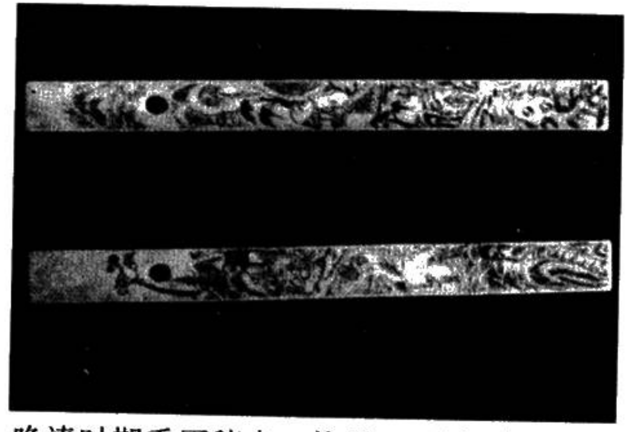
应。冠服剧装古朴无华，具体地反映了清代中叶苏州昆剧的规制、特征和舞台上演出形象，是清代戏曲人物画中的杰作。无款，未署年月，鉴其笔墨精到，艺术上相当成熟，当是在咸丰年间的作品。各帧分别钤有朱文“李”、“李涌”、“湘舟”和白文“李涌”、“李涌画印”、“臣涌印”等名印以及“画癖”、“家居皮陆联吟里”等闲章。现藏于苏州博物馆。

金坛县戴王府太平天国戏曲彩绘 戴王府坐落县前街。正厅三间之前长窗及厅内屏门的梁枋上，有彩画十八幅。其中戏文画十一幅。每幅画面为三十乘八十厘米。戏文内容为《田单救主》、《连环计》、《空城计》、《战马超》、《长生殿·絮阁、惊变》、《窦娥冤》、《尉迟访贤》、《太白醉写》、《求神无保佑》等。其中厅内梁枋正中，戏文内容为《失印救火》(一说为《关公夜读》)，一幅模糊不清。戏画取《三国演义》、《水浒》尤多。普通士兵、劳动者由丑扮更为俊扮。吏役头戴红毡帽，在人物装扮方面与当时的戏曲有所不同。



牙刻戏曲故事方笛 清同治年间的象牙工艺品。两件。每支长十九点九厘米，面宽一点八厘米。方笛一面笛孔，三面线刻《西厢》、《白蛇》戏文。作者利用象牙细腻坚韧的特点，在极窄的牙面上刻有《惊艳》、《惠明》、《跳墙》、《长亭》、《水漫金山》、《断桥》的剧情，以及张珙、莺莺、红娘、白素贞、小青青等人物的身段动作。现藏苏州博物馆。





殷溎深正拍订谱《凤仪亭》、《孙诈》 晚清时期手写稿本。竹纸。《凤仪亭》收《小宴》、《大宴》、《梳状》、《掷戟》等四折。纵二十三厘米，横十二点五厘米。书衣有墨笔手书“十一号”、“凤仪亭总”七字。并钤有“深”字墨记及“溎深”“余庆堂殷”朱印。正文旁有紫色笔加注工尺符号。《孙诈》，纵二十四厘米，横十二点三厘米。扉页有墨笔手书“第一号”、“孙诈总”及“余庆堂殷溎深”等字。二件现均藏苏州古旧书店。

堂名灯担 清代，江南一带有一种民间职业音乐班社，多以十岁至十五、六岁的少年数名组成，由教师管班，著统一服装，受雇于逢喜庆吉事的人家，演奏乐曲。这种班社常

冠有“福寿堂”、“荣华堂”之类的班名，故称“堂名”。自清乾隆以后，苏州等地“昆堂名”极为兴盛，宴庆则演唱半昆半滩堂名，如“福庆乐”等。清同、光年间，又出现清唱京剧的“京堂名”。“堂名灯担”（见彩页）始于清朝末年，是班社自备的一种可以拆卸的盒形装置，其中可坐六、七人演唱。外形装饰华美，木雕精细，搭装以后并张灯结彩，更增添主家的喜庆气氛。现有民国初年苏州宝和堂堂名灯担，由苏州戏曲博物馆收藏。

苏州戏曲泥塑　清代苏州工艺品。苏州虎丘泥人，以小巧细致逼真著名。宋袁遇昌、明王竹林、清康熙时项天成等均名噪一时。捏塑戏文人物，约始于清初，延至清末尚有“老荣兴”、“金合成”、“汪春记”等耍货店制售，均取材于当时舞台上演出的折子戏，两三人一出。通高十至十八厘米之间。常以八出或十六出为一堂，承之以盘架，供节日陈列，借代“演戏”祀神。单折亦为儿童玩物。精制者，特制有盛放泥塑箱龛，用窝嵌固定，提携无碍。留传戏曲泥塑《下山》、《盗草》、《闹海》、《借扇》、《虎囊弹·山亭》（见彩页）诸戏作品，通高十一点五厘米，施以彩绘，须眉毕具。现藏于南京博物院。

无锡惠山戏曲泥塑　无锡惠山泥人（见彩页），相传源于明代。传统惠山泥人可分泥粗货、泥细货两大类。泥细货，又称“手捏戏文”。泥粗货是早期产品，以单片模进行复制生产，在众多品种中有一名为“小戏文”的，又叫“小板戏”。塑造的戏曲人物以四文四武各为一组，武将泥坯上插有纸靠旗，上色粗犷，图案简略，面部勾彩，以示性格，无故事情节，每个人形分插于泥板上。属于泥细货的“手捏戏文”，是在上述“印段镶手”的基础上发展而来，“捏段镶手”的创作自如，可随心所欲地运用技巧。这类作品大都取材于清代中叶流传在江南戏曲舞台上的昆剧人物。戏文泥塑每档三人、二人不等，造型简练，衣纹飘逸，面部表情特具性格，设色纯朴典雅，不以大红大绿取胜。

清末著名彩塑艺人丁阿金名兰亭，以创作昆剧“手捏戏文”出名。作品有《教歌》、《挑帘裁衣》等。这两档均为三人，呈三角构图，用竹签做脚棒插入泥板上。《教歌》的布局是前面两人，后面一人。前左为叫化头，右为小叫化，手拉铜锣做打击状，后为郑元和，身着“富贵衣”。《挑帘裁衣》，西门庆立于后，手拉折扇，头戴方巾，身穿绿色绣花褶子。前左为潘金莲，右为王婆。

与丁阿金同时的还有一位著名彩塑艺人周阿生，又名生观，以做武财神及佛像出名，亦擅长“手捏戏文”，留有《凤仪亭》一件存世，为二人一档。设色以群青为主调，勾金描花，和谐朴实。

清咸丰、同治以来，惠山名艺人秦仁金、傅润泉、陈桂荣等，相继捏塑京剧为题材的“手捏戏文”。陈桂荣有《跪门》、《庵会》等十出戏文泥塑存世。这时的设色比较华丽，造型也比较圆浑。

建国后，一度衰微的惠山泥人艺术，得到了恢复、发展。1954 年 9 月正式建立江苏省惠山泥塑创作研究所。寻访到七十高龄的著名“手捏戏文”老艺人蒋子贤以及陈毓秀、王士

泉等。蒋子贤(1884—1957)长期与彩绘艺人陈毓秀（1896—1970）合作，在发扬和继承惠山手捏戏文艺术传统上做出了积极贡献。有《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《断桥》等作品传世。

著名“手捏戏文”艺人王士泉(1903—1981)擅“捏塑戏文”和京剧脸谱，并能彩绘。作品有《姚期》、《拾玉镯》等手捏戏文。最出色的是京剧脸谱，如：廉颇、孟良、焦赞、马武等。

苏州戏文绢衣泥人　简称“绢人”(见彩页)。苏州工艺品。是“虎丘泥人”品类之一。约始于清代中叶。清末虎丘山塘“汪春记”的作品，尤为著名。绢人之头和足用泥捏塑，冠服用丝织物等制成。今存《长坂坡》、《金雁桥》、《杨排风》等戏文绢人，形态逼真。通高十六厘米上下。底座包锦，呈不等边八角形，高一厘米，宽十一点七厘米，纵深六点七厘米。头小如豆，用泥模塑成，而轮廓分明，神态生动。描眉点睛，敷面染唇等“开相”精到。冠服精美，甲胄袍服，纶巾羽扇，丝绦流苏皆备，综合盘金、刺绣、贴花、彩绘等多种工艺而成。小中见大，宛然若真，较为罕见。现藏于苏州博物馆。

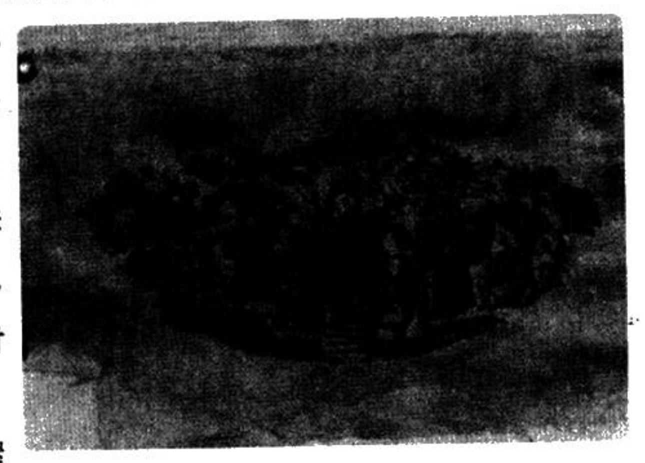
清代黑釉五彩戏曲人物花瓶　传世文物(见彩页)。1952年，徐州市第二人民医院葛维华捐献。花瓶高四十六点二厘米，腹径二十一点一厘米，口径十二点五厘米。花瓶上端有一戏台，中坐一帝王，旁立一官，后有两宫人执掌扇。台下广场上有大旗两面，共有十八位身穿各式戏装、手执各种兵器的戏曲人物，作比武状。其内容似是水泊梁山故事。现藏徐州博物馆。

苏州桃花坞木版年画《庆春楼》、《大闹延庆寺》　桃花坞木版年画为民间传统艺术，由历史上画铺集中于桃花坞而得名。明末及清雍正、乾隆年间鼎盛。后因石印、胶版年画流行而衰，建国后获新生。据考，《庆春楼》系清乾隆刻印，墨板填彩(见附图)。早期年画保存极少，该画虽残，但表现了苏州初期戏馆之风貌。“庆春楼”为民间戏馆，兼营酒席。大门两侧柱上悬有本楼新正月初三日起，十三日止，演出全本忠义水浒”、“本楼新正月十四日起，二十四日止演全本三逐平妖传”剧目牌。右侧墙上贴有“九如楼新正月演全本六出祁山”、□□□正月演□□上西洋”戏单。正厅内，穿着商贾服饰的宾客毕集，饮酒作乐，有出神地向前凝视者，有鼓掌喝彩者。行条桌、长板凳面对面的摆法，反映了早期戏馆主要是友人聚会、看戏仅属附带性质的特点。戏正开演，然门外有客拟进，一位手提大包

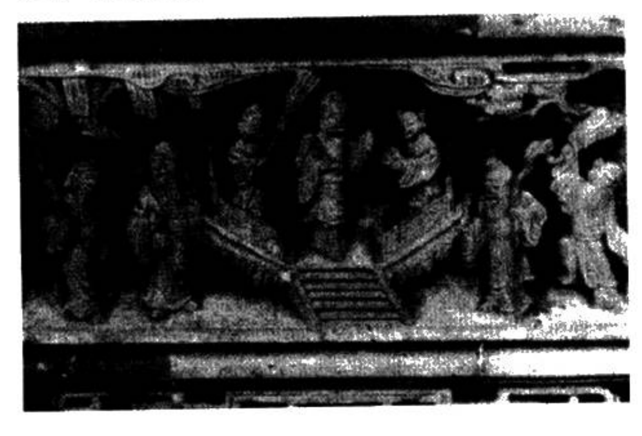


者，匆匆而入。展现了戏馆之热闹气氛。《大闹延庆寺》系清末民初姑苏王荣兴画铺刻印（见彩页）。横五十三厘米，纵三十四厘米，木刻彩色套印。彼时，年画主要销售农村，其中戏曲故事占重要部分，尤多《三国》、《水浒》、《绿牡丹》、《西游记》、《岳传》、《杨家将》等京戏。《大闹延庆寺》年画，截取"捉拿超凡和尚"一幕，上方画有艺人表演飞檐走壁的轴棍，为当时徽、京班"上栏杆"的特技表演，动作惊险，艺人技艺甚高。

苏绣《昭君出塞》 苏绣《昭君出塞》系清末民间妇女衣饰残片。长二十八，宽十六厘米。白色缎面料（已发黄），平针绣法，彩绣仍鲜丽。绣有王昭君怀抱琵琶，马夫牵缰在前，王龙侍从在后，人物形象甚为生动，周围景色广阔深远，构成王昭君离乡别土时的一幅戏文绣品。现藏苏州民俗博物馆。



无锡清代门罩砖刻《蟠桃会》 宅屋位于市内崇宁路三十八号，门罩雕刻朝北，面对正厅，建于宣统三年（1911）。采用浮雕、漏雕和立雕相结合的通雕技法，结构严谨，以王母为焦点，讲究对称之美。《蟠桃会》内容为王母华诞之日，众仙前来贺寿的戏曲故事。画面中心，王母由手持遮阳与供品的二侍女护驾，立于玉墀之上，头戴凤冠，身着蟒袍，右执佛尘，左手微抬，向众仙示意。众仙自右至左为刘海、东方朔、和合二仙、何仙姑、铁拐李、蓝彩和、汉钟离、寿星、曹国舅、张果老、吕纯阳、韩湘子、费长房、赤脚大仙、董双成和许飞琼，个个喜形于色，相互会心而笑。其中汉钟离与蓝彩和二仙持扇挑篮，手舞足蹈，欢腾雀跃之状尤甚。此外尚有梅鹿云鹤点缀于琼宇仙阁、嘉树宝石、琼花瑶草之间，景致深远。砖雕曾用石灰涂平，幸免"文化大革命"之难，现保存基本完好。



高淳县清代柱础戏文石雕 分布于淳溪镇与沧溪、下坝、固城乡祠堂等建筑内，俗称"磉颗"，为木柱底部的石墩。柱础正方、圆鼓，圆鼓八面、六面等形状。高度四十六厘米，圆础直径六十六厘米，周长二百一十厘米。



雕刻年代约在清中叶及后期。大部为花鸟兽类与图案装饰，其中五座雕有戏文，计二十五幅。画面长二十厘米，宽十三厘米。内容有《凤仪亭》、《刺董卓》、《虎牢关》、《打虎》、《相命》等。在《绣襦记·打子》一场中，郑父手执家法，怒责其子，老家人一旁劝解求情，郑元和拱手哀求宽恕。柱础石料凿平，磨光，采用"剔地浮雕"方法。现存完好。

南通县石港镇清代瓷盘戏画　清光绪年间，乡绅王凤岗从江西瓷窑定制，分赠石港前良友昆曲社票友。分两种规格：直径十一厘米，现有八只；直径十二点八厘米，现有五只。瓷质一般为釉上彩。工笔重彩，金水勾勒。盘底无红方印，为"□塍制造"字样。上述十三只瓷盘绘有《四杰村》(见彩页)、《铁弓缘》、《闯山》、《庆顶珠》(见彩页)、《黄鹤楼》、《大嫖院》、《新安驿》等八出徽剧戏画。衬景为四季花卉。其中"水浒"戏《庆顶珠》是桂英随父萧恩过江报仇解缆的瞬间，桂英头披虞姬罩，桃红箭衣，上披绿色云肩，系鸾带，宽大的黄彩裤嵌绿边，脚似踩跷；双腿微屈，右手反剪双剑，高举左手，似在急促呼唤爹爹，脚下倾仄着一只空渔篮。萧恩头戴额子，上插铲刀头，三髯飘拂，以马档步站立，背插长剑，土黄箭衣，双袖高捋，横木桨，扯鸾带，低头垂目。"三国"戏《黄鹤楼》戏画中赵云头戴额子，身穿红蟒，黄战裙，围玉带，蹬高方，左臂怒张，逼视周瑜。周瑜佩戴有翎子的帅盔，缘硬靠，饰以帅肩，插靠旗，左手扯起赵云蟒袖，大有刀戈相见之势。刘备头饰似扎蹬，满髯，身穿土黄色蟒袍，上有云龙海水图，正打躬作揖，意欲平息纷争。戏画瓷盘现为南通县石港镇宋建人收藏。

吴江县《西厢记》木刻裙板　清末民初苏州雕工所作。原在吴江圣祠内。1982 年移置松陵镇中心巷八号花厅。全堂十八幅，现存十七幅。其中十一幅纵四十四厘米，横三十八厘米；六幅纵四十四厘米，横二十八厘米。在银杏木板上，采取传统的浮雕深刻手法。雕刻有《庙会》、《游殿》、《惊艳》至《拷红》、《饯行》等十八折戏文。

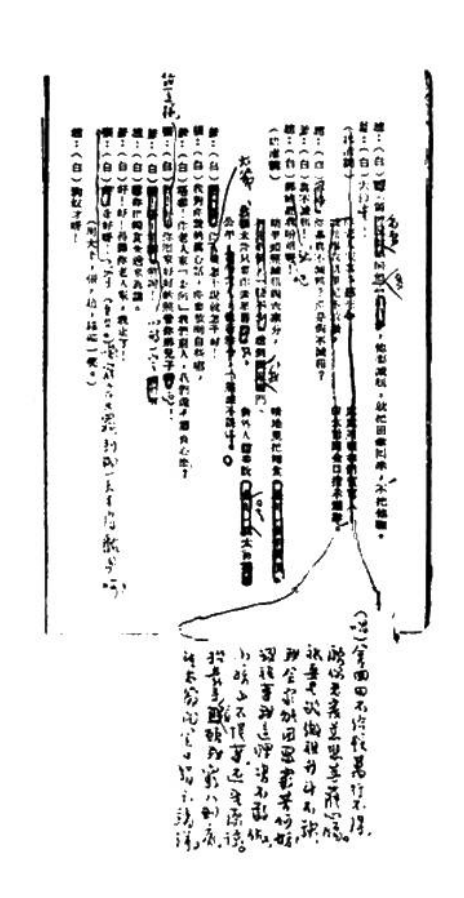
梅欧阁　民国八年（1919）十一月与更俗剧场同时建成。创建人张謇为纪念是年间梅兰芳和欧阳予倩两位戏曲表演艺术家活动而兴建。其时，欧阳予倩创办南通伶工学社，梅兰芳三下南通。阁建于更俗剧场门厅楼上，共三间，中间一大间辟为梅欧阁。张謇亲书"梅欧阁"横匾额，又撰书板对一副，联语为"南派北派会通处，宛陵庐陵今古人"。东壁挂梅兰芳的《天女散花》、《黛玉葬花》、《千金一笑》、《木兰从军》、《嫦娥奔月》等剧照。西壁悬挂欧阳予倩的《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《晴雯补裘》及话剧剧照等。另外还挂有梅兰芳到南通时的各种照片。室内窗明几净，格调清雅。民国九年又印成了《梅欧阁诗录》。1959 年秋，南通市人民委员会特为梅欧阁落成四十周年举行了纪念活动，欧阳予倩、梅兰芳、周信芳等都曾亲书诗文祝贺。上海京剧院特以童芷苓、李玉茹、金素雯、沈金波领衔的剧团来通祝贺。

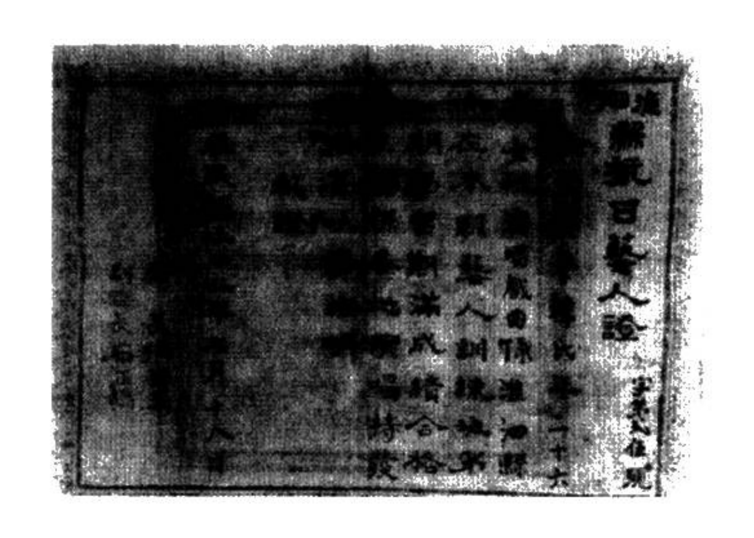
"文化大革命"中，所有匾联、剧照、诗文均被毁。梅欧阁于 1979 年拆除。

阿英导演本《照减不误》　1943 年，阜宁县政府文教科黄其明创作新淮戏《照减不

误》，由阜宁县文工团演出。此剧配合当时盐阜区开展减租运动演出，轰动一时，各县文工团竞相排练。1944 年初阜东县县长唐克特地邀请阿英，到阜东县文工团培训演员，并排练《照减不误》、《王大进老学》、《小板凳》等剧目。阿英在阜东县文工团导演了《照减不误》，并亲自对剧本进行加工修改。该剧的导演本，原件现藏于安徽省芜湖市图书馆内阿英藏书室。（见下左图）

淮泗县抗日艺人证　淮北苏皖边区行政公署教育处，从 1942 至 1943 年在半城、孙园、阳景（原属泗南县，现分属泗洪、洪泽二县）等地举办过多期抗日艺人训练班。参加学习的大部分是曲艺艺人，也有“打门头词”形式的淮海戏艺人。受训期间，除了学习政治和文化外，主要是学习新词，如《劝伪军反正》、《良女劝母》、《劝夫从军》等。参加训练的艺人，毕业后都发给“抗日艺人证”，正面写明艺人在本县训练班学习期满，成绩合格，准在本县各地演唱等内容，并盖有县政府大印。当时，根据地各县都先后竞相效法，举办艺人训练班，发给抗日艺人证书。（见下右图）





报 刊 专 著

洪武正韵　韵书。明洪武八年(1375)乐韶凤、宋濂等奉诏编订。共十六卷。收入《四库全书》经部“小学类”。此书文字义训,根据宋代毛晃的《增修互注礼部韵略》;分韵归字,则参考金人王文郁的《平水新刊礼部韵略》和元人周德清的《中原音韵》。因本书有不少南地方音,适合南曲声律,明代曲家认为写作南曲应以此书为据,故有“北宗中原,南宗洪武”之说。

南词引正　戏曲论著。明魏良辅著,吴昆麓校正。今人路工在明张丑(广德)编《真迹日录贰集》(清初抄本)中发现,上署“娄江尚泉魏良辅著”,“昆陵吴昆麓校正”,篇末有“时嘉靖丁未夏五月金坛曹含斋叙”,“长洲文徵明书于玉磬山房”,作叙及书录均在嘉靖二十六年(1547)。今人钱南扬有《魏良辅南词引正校注》本(收入钱著《汉上宧文存》,1980年8月上海文艺出版社出版)。在《南词引正》发现前,有魏氏《曲律》行于世,实为本书另外版本,计有周之标明万历四十四年(1616)选刻的《吴歈萃雅》卷首本,题作《魏良辅曲律》凡十八条;明许宇天启三年(1623)选刻的《词林逸响》卷首本,题作《昆腔原始》,凡十七条;张琦崇祯十年(1637)选刻的《吴骚合编》卷首本,题作《魏良辅曲律》,凡十七条。近代有《读曲丛刊》本、《曲苑》本、《重订曲苑》本、《增补曲苑》本,系直接或间接采自《吴骚合编》本;《古典戏曲声乐论著丛编》本以《吴歈萃雅》本作底本;1959年,《中国古典戏曲论著集成》五集以《吴歈萃雅》卷首本为底本重印。《南词引正》的内容较上述诸种《曲律》本丰富,简洁扼要地记述了学唱昆曲的途径及唱曲中掌握板头、咬字、行腔等技巧的要领,是魏良辅毕生唱曲经验的实录。还记载了戏曲史上一些罕见的资料,如南曲的杭州腔,元末的昆山腔,北曲的中州调、冀州调等。

旧编南九宫谱　南曲曲谱。明武进蒋孝编。成书于嘉靖二十八年(1549)。有万历刻本,卷首附万历二十二年(1594)何氏皇萼子序,藏北京图书馆。今人郑振铎《玄览堂丛书》三集亦收。王骥德《曲律》称,蒋氏旧谱序云:“《九宫十三调》二谱,得之陈氏白氏,仅有其目,而无其辞。”二谱即《旧编南九宫目录》及《十三调南曲音节谱》,均系目录,无曲词。《曲律》又称,“南词旧有将氏《九宫十三调》。《九宫谱》有词,《十三调》无词”。蒋氏系按二谱中《九宫谱》目录所列曲牌,辑选曲词,编成《旧编南九宫谱》。万历本共分十卷,列六百五十二个曲牌,各附一戏曲或散曲曲词,为现存最古的南曲曲谱。

四友斋曲论 戏曲论著。明松江何良俊著。原系何氏所著笔记《四友斋丛说》卷三十七。民国元年(1912),邓实(秋枚)将这部分摘录编入上海国粹学报社印行的《古学汇刊》第二集,和徐复祚《三家村老委谈》中论曲部分,合题为《何元朗徐阳初曲论》。民国二十九年,任二北将何氏"曲论"部分编入中华书局印行的《新曲苑》,改题《四友斋曲说》。1959年,以《古学汇刊》本为底本收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》四集,何氏部分改称《曲论》。该书以笔记方式,论述了有关元杂剧及北曲的曲词、声腔的问题,是研究古代戏曲的重要参考书之一。

曲藻 戏曲论著。明王世贞撰。该书是后人辑录王氏《艺苑卮言》附录中戏曲评论部分,共四十一条。有明万历茅一相所编《欣赏续编》中单刊本,明末冯可宾辑《广百川学海》本,明末刊《锦囊小史》本,民国二十九年(1940)中华书局《新曲苑》排印本。1959年收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》四集。该书以论述元杂剧曲文为主,兼及戏曲家如朱有燉、王九思、杨慎、陈铎等人生平、轶事,并对《西厢记》作者问题作了考证,肯定王实甫是北西厢的作者。

南九宫十三调曲谱 一名《增定查补南九宫十三调曲谱》。南曲曲谱。明沈璟编。凡二十二卷。该书根据明嘉靖时蒋孝的《南九宫谱》改编而成。选录南曲曲牌七百一十九个,并详列各曲牌格律,分别正字衬字,注明板眼。明万历二十二年(1594)补订成书。有天启年间吴门三乐斋刊本和文治堂刊本。

金陵琐事 掌故轶事及戏曲史料杂著。明金陵周晖著。该书先出四卷,后出《续金陵琐事》二卷、《二续金陵琐事》二卷,共计八卷。系作者从其主要著作《尚白斋客谈》中抽出有关南京部分编成。有明万历三十八年(1610)刊本,民国二十四年(1935)上海襟霞阁排印《国学珍本文库》平装本。1955年,文学古籍刊行社据谢国桢、赵元方所藏明刊本影印出版。该书内容均为作者当时在南京亲自的见闻琐事,其中叙录不少戏曲家的活动,是研究戏曲史的重要参考资料。任二北曾辑为《周氏曲品》,收入民国二十九年出版的《新曲苑》。

曲论 戏曲论著。明徐复祚撰。原是徐氏所撰笔记《三家村老委谈》(又名《花当阁丛谈》)的有关戏曲部分。清嘉庆十三年(1808)虞山张海鹏刊入《借月山房汇钞》。民国元年(1912)邓实将这部分摘编入上海国粹学报社印行的《古学汇刊》二集,和何良俊《四友斋丛说》中论曲部分,合题为《何元朗徐阳初曲论》。民国九年上海博古斋出影印本。民国二十九年,任二北将邓辑徐氏"曲论"部分编入中华书局印行的《新曲苑》,改题为《三家村老曲谈》。1959年,以《古学汇刊》本为底本收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》四集,徐氏部分改题《曲论》,并仿《新曲苑》本,将《借月山房汇钞》本中邓辑本未录的数条,收作附录。该书以笔记方式,评述一些传奇作家及其作品,是研究古代戏曲的重要参考书之一。

亘史 随笔杂记。明徽州府歙县潘之恒著。此书为作者流寓金陵时所撰,分内记、

内编、外记、外编、杂记、杂篇六类，共三十九卷。外记之“艳部”收有一百二十余篇名姬小传，其中有许多关于演员活动的记载；杂编“文部”为戏曲论文，或述昆腔渊源流派，或谈观剧所感，对于戏曲史研究，尤其是对研究昆山腔，具有重要价值。《亘史》刻于明天启六年(1626)，今藏北京图书馆善本部。

鸾啸小品　诗文集。明徽州府歙县潘之恒著。共十二卷。其中有部分谈戏的文章和某些所罕见的演员小传，历来为研究戏曲史者所重。如《叙曲》、《曲余》、《曲派》、《乐技》、《技尚》、《醉张三》、《金凤》、《与杨超之剧评五则》，均具有重要价值，是作者在南京、苏州、扬州等地观看戏曲演出后，对艺人成就和特长之记录，阐述了他对戏曲表演的体会与见解。该书刊刻于明崇祯二年(1629)，今藏于上海图书馆。

梅花草堂笔谈　笔记。明昆山张大复(字元长)著。崇祯三年(1630)刊行，共一十四卷。系记载明中叶以来有关昆山一带人文风物的笔记，其中对于昆曲盛衰及魏良辅、梁伯龙、谢林泉等曲家事迹，记述较多；并对《董西厢》之版本、唱法及俞三娘评注《还魂记》之情况等都有所介绍。今人任二北将这一部分辑录为一卷，题名《梅花草堂曲谈》，载于民国二十九年(1940)上海中华书局出版的《新曲苑》。《梅花草堂笔谈》全集，有明代原刊本、民国初年上海进步书局所出《笔记小说大观》之石印本。

弦索辨讹　戏曲声乐论著。明沈宠绥撰。共三卷。有明崇祯十二年(1639)初刻本。1959年收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》五集。该书专论北曲，选录了王实甫《北西厢记》各曲及《千金记》等传奇中部分北曲，共三百六十七首，对其中分属闭口、撮口、鼻音、开口、穿牙、阴出阳收的字音，均在曲词旁用不同符号标明，以作演唱弦索(北曲)之准绳。

度曲须知　戏曲声乐论著。明沈宠绥撰。共二卷三十六章，系《弦索辨讹》的姊妹篇。有明崇祯十二年(1639)原刻初印本，清顺治六年(1649)与《弦索辨讹》合印重修本、民国十一年(1922)上海商务印书馆据明崇祯本的影印本、民国十四年上海古书流动处印行的《重订曲苑》本、1957年音乐出版社出版的《古典戏曲声乐论著丛编》本(据崇祯本)、1959年中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》五集本(据崇祯本)。该书兼论南北曲，内有两章略论南北戏曲声腔源流及弦律存亡问题，末两章录引魏良辅《曲律》及王骥德《曲律》中“亨屯曲遇”，其余皆是解说南北戏曲歌唱中念字吐音的格律、技巧和方法，是沈氏自己唱曲经验的实录，有独创见解。

寒山堂曲谱　全名《寒山堂新定九宫十三调南曲谱》。南曲曲谱。明末清初张大復编订，曾得李玉、钮少雅之协助。卷首有《谱选古今传奇散曲总目》七十种，部分戏曲作品未见他书著录，尤为珍贵。所选以元代南戏和散曲为主，兼采明代作品。此谱为《南曲定律》和《九宫大成南北词宫谱》的主要依据。所附《曲话》十七则，举例说明作曲的本色当行及作曲技法诸问题，阐述了清初苏州一批戏曲家的创作主张。目前仅手抄本流传，今藏北京大

学图书馆、中国艺术研究院音乐研究所资料室。

六十种曲　戏曲剧本集。明毛晋编。全书共分六套十二册，每册载入五个剧本。此书编刻于明崇祯年间，原刻本每套标名《绣刻演剧十种》，每套卷首有弁语，现存前五套弁语。清道光二十五年(1845)有重印本。民国二十四年(1935)上海开明书店出版由胡墨林断句，叶圣陶、徐调孚校订的重校排印本。1954年文学古籍刊行社用开明本重印，由吴晓铃据明末汲古阁初印本零种及其他明刊本又作了校订，黄肃秋责任编辑，复原为初刻本的编次方式。1958年及1982年中华书局据文学古籍刊行社本两次重印。所收六十种剧本中有杂剧《西厢记》一种，传奇五十九种(内既收汤显祖原作《还魂记》，又收硕园改订的《牡丹亭》)，包罗了"荆、刘、杀、拜"(《荆钗记》、《白兔记》、《杀狗记》、《幽闺记》)等南戏主要剧目，影响甚广的《西厢记》、《琵琶记》、《浣纱记》，汤显祖的《玉茗堂四记》(《还魂记》、《紫钗记》、《邯郸记》、《南柯记》)以及沈璟的《义侠记》等主要作品，是中国古代篇幅最大、流传最广的一部传奇剧本选集。

脉望馆钞校本古今杂剧　元明杂剧剧本集。明赵琦美钞校收藏。清初为钱曾也是园收藏，亦称《也是园藏书古今杂剧》。后经黄丕烈、赵宗建递藏。民国二十七年(1938)于丁祖荫寓所散，为郑振铎购得，后藏于北京图书馆。民国二十八年王季烈选出一百四十四种，题名《孤本元明杂剧》，由商务印书馆排印出版。此纸型于1957年由中国戏剧出版社重印。1958年，《脉望馆钞校本古今杂剧》全部影印，收入《古本戏曲丛刊四集》，即今存二百四十二种，包括《古今杂剧选》本一十五种，《古名家杂剧》本五十四种，抄"内府本"、"于小谷本"等一百七十三种，大都为明代宫廷演出本，保存了许多极少流传的剧本。其中九十二种抄本及部分刻本附有"穿关"，"穿关"详列每折戏登场人物及其应穿戴的衣冠、髯口，应执的砌末。所载冠服名目有二百多种，假发和髯口三十多种，面具和形儿四十多种，刀枪把子及其他砌末近百种，是迄今发现的最早的比较系统的戏曲服饰史料。

醉怡情　昆剧剧本选集。全名《新刻出像点板时尚昆腔杂曲醉怡情》。明菰芦钓叟编。共八卷，选收《琵琶记》等南戏、杂剧、传奇作品的单出戏一百六十六出，大都为当时舞台上流行的剧目。现存明崇祯年间原刻本和清初苏州致和堂刊本，并附插图，甚为精美。

墨憨斋定本传奇　传奇剧本集。明冯梦龙编定。共十七种，二十八卷。原有崇祯年间刻本。清乾隆年间有当时所存十种的复刻本，题名《墨憨斋新曲十种》。1960年4月，中国戏剧出版社将当时所发现的存本十四种影印出版，其中以中国戏剧家协会藏本《新曲十种》为底本的有《新灌园》、《酒家佣》、《女丈夫》、《量江记》、《精忠旗》、《双雄记》、《万事足》、《梦磊记》、《洒雪堂》、《楚江情》等十种；以北京图书馆藏本作底本的有《风流梦》、《邯郸梦》、《永团圆》等三种；以吴晓铃藏本为底本的有《人兽关》一种。《双雄记》、《万事足》二种系冯氏所撰，其余均为冯氏据他本改定。

南词新谱　又名《广辑词隐先生增定南九宫词谱》，南曲曲谱。明沈自晋辑。有清顺

治十二年(1655)刊本,署"词隐先生原编、鞠通先生删补"。参订者有冯梦龙、孟称舜、吴伟业等九十六人。此书根据沈璟所编《南九宫十三调曲谱》修订补充而成,共二十六卷,体例大致依照原谱,更换了部分词例,增加标注说明,并收入不少明末新创之曲词,选录的曲牌由原本七百一十九个增至九百九十六个,内容更为精详。

北词广正谱 北曲曲谱。明末清初李玉编。据徐于室所辑北曲谱加以扩充,凡一十八卷,内四卷有目无曲。选录北曲曲牌四百四十七个,每个曲牌列出不同格式,举例说明,分别正字衬字,注明板式,收罗较为详备,向为戏曲作家填写北曲之依据。有清初文靖书院刻本、康熙年间青莲书屋刻本,民国十一年(1922)北京大学出版影印本。

南曲九宫正始 南曲曲谱。全名《汇纂元谱南曲九宫正始》,无卷数。明华亭徐于室初辑,苏州钮少雅完成。自明天启五年(1625)始辑,至清顺治三年(1646)定稿,共经二十二年,易稿九次。有清顺治十八年钞本,民国二十五年(1936)北平戏曲文献流动会影印出版。该书以宋元南戏旧本为依据,考证南曲曲牌的源流、作品时代,严格区分各曲的正格与变格。还保留了许多古代的戏曲资料,如明代南戏曲词早期或民间形态的语言形式,是研究明代前期戏曲作品的重要依据;又如保存了《骷髅格》(早期曲谱,作者及作书年代不详)一书的谱式三十二条,资料难得。

杂剧新编 杂剧剧本集。又名《杂剧三集》,别题《杂剧新编》。清邹式金编。共三十四卷。顺治十八年(1661)成书,1958年中国戏剧出版社影印出版。收有吴伟业《通天台》、郑瑜《汨罗江》、薛旦《昭君梦》、堵廷棻《卫花符》、查继佐《续西厢》等十九个戏曲作家共三十四种剧作,卷首有吴伟业序。

闲情偶寄 杂著。清浙江慈溪李渔撰。计十六卷,为分别论述词曲、演习、声容、居室、器玩、饮馔、种植、颐养诸艺的杂著。系李渔寓居南京时,于康熙九年至十年(1670—1671)间撰成,旋即付梓,后人亦不断重刊。主要版本有康熙十年翼圣堂刻本,题曰"笠翁秘书第一种";雍正八年(1730)芥子园刻《笠翁一家言全集)本,此本合并原十六卷为六卷,改题为《笠翁偶集》;民国十四年(1925),上海梁溪图书馆印《文艺丛书》本,仅摘录"词曲"、"演习"二部,题名《李笠翁曲话》;民国二十九年,中华书局所刊《新曲苑》本亦摘录"词曲"、"演习"二部,题名《笠翁剧论》;1959年,以翼圣堂底本为主,将"词曲"、"演习"二部收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》七集,题原名《闲情偶寄》。"词曲部"从古典戏曲剧本的结构、词采、音律、宾白、科诨、格局等方面,系统论述戏曲创作问题。"演习部"则从选剧(选择剧本)、变调(增删剧本)、授曲、教白、脱套(去戏场恶套)等方面系统论述变剧本为场上之曲的整个排演问题,涉及古典戏曲表导演、音乐、舞台美术诸方面,是李渔自己戏曲创作和演出经验的实录。

制曲枝语 戏曲理论专著。清黄周星撰。原附于清康熙刻本《夏为堂集》中《人天乐》传奇卷首。单行的《制曲枝语》有张潮辑、清康熙间《昭代丛书》原刻本,道光十三年

(1833)吴江沈氏刊《昭代丛书合刊》本，民国十七年(1928)上海神州国光社据《昭代丛书》收入《美术丛书》第二集的重新排印本，1959年以《夏为堂集》本为底本，收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》七集。凡十则，专论戏曲创作方法，主张“少引圣籍，多发天然”、“雅俗共赏”、“能感人”、“自当专以趣胜”。

板桥杂记　笔记。明末清初福建莆田余怀著。分上、中、下三卷。成书于清初，系余怀回忆其在南京长期的浪游生活，仿《东京梦华录》而著。所记皆明末秦淮河畔种种逸闻艳事，以及河厅画舫之盛，其中多涉旧院歌场人物与演唱戏曲情况，并为一些歌女、艺妓立传，介绍她们的生平与表演、唱弹各方面的技艺。卷首有余怀自序与尤侗题记。清初人张潮编选的《虞初新志》亦收录此书。

音韵须知　韵书。清广陵(今扬州)李书云、吴门(今苏州)朱暀(素臣)合编。二卷。有康熙二十九年(1690)孝经堂刊本。以六书之假借、转注二义不为时重，而声音厘正，间存一线于梨园，故取经籍中奥僻骈字和转音通用字，加以译注，采杨慎古字骈音、沈约诗韵、周密诗而成书。

乐府传声　戏曲音乐论著。清徐大椿撰。约成书于乾隆九年(1744)。有乾隆十三年丰草亭原刻本，道光四年(1824)徐培(著者之孙)重刻本，咸丰九年(1859)真州吴桂重刻本，同治三年(1864)善成堂复刊本，光绪十九年(1894)上海图书集成印书局排印本，光绪年间还有崇文书局辑刊的《正觉楼丛书》本，民国六年至十三年(1917—1924)间北京肇新印刷局石印本，民国二十九年中华书局聚珍仿宋排印《新曲苑》本，1957年9月，傅惜华将《乐府传声》收入所编《古典戏曲声乐论著丛编》本中(由音乐出版社出版)，1959年据丰草亭原刻本收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》七集。该书以简洁文笔，把词曲唱法中主要环节，包括字音、发声及口形、乐曲感情处理等，在技巧、方法、知识、渊源上，分门别类，进行阐述。有的编成扼要口诀，如“出声口诀”、“辨五音口诀”等，是一部系统研究戏曲演唱的著述。

缀白裘　戏曲剧本选集。清玩花主人选，苏州钱德苍增辑。自乾隆二十八年(1763)始至乾隆三十九年编成，由钱氏宝仁堂刊刻。后有乾隆四十六年四教堂刊本，乾隆五十二年博雅堂刊本及嘉兴增利堂刊本。还有嘉庆五年(1800)吴门五柳居书坊刊本、嘉庆九年三雅堂刊本。清末民初上海各书坊出版了石印本。另有亚东图书馆排印平装本。1955年北京中华书局出版汪协如校订本。全书一十二集，四十八卷。收乾隆时流行剧目如《牡丹亭》、《琵琶记》等单折四百八十九出，内有昆腔四百三十出，高腔、乱弹腔、梆子腔、四平调等小戏五十九出。大都是舞台演出本，较原作情节、科白多有所增益，所收录的花部诸腔曲目，史料价值尤珍贵。

吟香堂曲谱　昆剧曲谱。清苏州冯起凤定。共四卷。有乾隆五十四年(1789)刊本。内有《牡丹亭曲谱》二卷、《长生殿曲谱》二卷。均收曲词，详注工尺、板眼，未附宾白。

韵学骊珠 韵书。清太仓沈乘麐撰。以明范善臻《中州全韵》为底本，参照《中原音韵》、《洪武正韵》写成。成书于乾隆五十七年(1792)，有嘉庆元年(1796)枕流居刊本、光绪十八年(1892)华亭顾文善斋刊本、民国十三年(1924)上海朝记书庄石印本。该书分四声二十九韵，平声去声均分阴阳两类，上声虽在韵目下注明"阴阳会"，而韵内标注"阴上声"、"阴阳通用"、"阳上声"三类。入声恢复专立，列入韵，亦分阴阳，便于唱曲时应用。至今南北唱曲者仍以其为借鉴。

增定中州全韵 韵书。清周昂撰。共二十二卷。有清乾隆五十七年(1792)此宜阁刊本。此书从《韵学骊珠》的"机微"韵中分出"知痴池"等字，从"居鱼"韵中分出"诸如书枢除"等字，合并另立"知如"韵，平上去三声共二十二韵，再加入声八韵，共三十韵。曲韵从明范善溱(臻)《中州全韵》开始逐步南音(吴音)化，到此书完成吴音化。

纳书楹曲谱 昆曲曲谱集。清叶堂选辑校订。全书分正集四卷、续集四卷、外集二卷，补遗集四卷;《西厢记》全谱二卷;《玉茗堂四梦》曲谱八卷，共二十四卷。乾隆五十七年(1792)成书，吴门纳书楹自刻。其中补遗集四卷系作者后来"上自《琵琶》、下至时调"继续选辑的，于乾隆五十九年(1794)刻印成书。道光间有补刻本。除《西厢记》、《玉茗堂四梦》为全谱集外，共收元明以来流传之曲三百五十三套，其中元杂剧三十六折，南戏六十八出，明清传奇一百一十四出，时剧(当时流行于舞台的"弋阳腔"、"吹腔"等民间戏曲)二十三出，散曲十套，词曲一套，诸宫调一套。收曲词，无科白，详注工尺，点明板眼，但只用一板一眼，不点小眼(即不标头眼、末眼)，材料丰富，当时罕见，是一部重要的昆曲曲谱。

扬州画舫录 笔记。清李斗著。共十八卷。该书为作者居住扬州时，根据见闻录著而成，历时三十余载。乾隆六十年(1795)有自然庵藏本版初刻本。嘉庆时又经翻刻。清末有石印本。1960年中华书局出版了排印本。该书按扬州城市区域划分，分别记载了自然形胜、运河沿革、社会经济、艺苑文坛、园林奇观、文物古迹和民情风俗等。第五卷重点汇载(其他卷也略有记叙)从清初至乾隆之间，扬州的戏曲活动情况，其中转录了黄文旸《曲海总目》所收元、明、清杂剧、传奇剧目一千一百一十三种和焦循《曲考》增补《曲海目》的剧目六十八种。还叙录了扬州花、雅两部的设置，班社的组织及师承流派关系，梨园脚色体制，花部演出方式，各种声腔流变，著名演员生平事迹，表演艺术，戏曲场面，乐器及其演奏方法，行头戏箱组合等。是研究戏曲史的重要文献之一，向为史家所重。

燕乐考原 戏曲音乐论著。清凌廷堪著。共六卷。曾收入嘉庆刻本《校礼堂文集》。另有《粤雅堂丛书》本。民国后，商务印书馆出版排印本。首卷为总论，探索燕乐之源流，提出"四宫七调"之说。二卷至五卷分别论述"宫声七调"、"商声七调"、"角声七调"、"羽声七调"的调式，先列前人观点，再申述作者自己的解释，并例举宋代大曲、曲破、小曲和诸宫调等分属各调，对历代燕乐二十八调的研究进行了总结。第六卷为后论及附录。

剧说 戏曲论著。清焦循编，共六卷。书成于嘉庆十年(1805)。有民国六年

(1917)董康辑《读曲丛刊》本，民国十年陈乃乾辑、古书流动处印的《曲苑》本，民国十四年的《重订曲苑》本，民国二十一年上海圣湖正音学会增订，上海六艺书局印行的《增订曲苑》本，民国二十八年上海商务印书馆出版的《国学基本丛书》本，1957 年上海古典文学出版社出版的《中国文学参考资料小丛书》本(据《读曲丛刊》本排印)，1959 收入由中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》八集。另有焦氏手稿本藏北京图书馆。该书是辑集散见于有关书中涉及论曲论剧的评述而成，卷前所列引用书目共一百六十六种，实际还不止此数，其中有不少罕见珍本，汇集了相当丰富的研究古典戏曲的参考资料。

康衢新乐府　杂剧剧本集。清吕星垣著。成书于嘉庆二十三年(1818)，有嘉庆二十四年乘槎亭刊本。前有师亮采序。系吕氏任河北赞皇县令时，奉直隶总督命，为庆清仁宗六旬寿辰，据前代十件盛事，作剧十种，各剧皆以“万”字开头，有《万年辑瑞》、《万寿蟠桃》、《万福朝天》、《万实屡丰》、《万花先春》、《万里安澜》、《万骑腾云》、《万里琅嬛》、《万舞凤仪》、《万国梯航》等。

花部农谭　戏曲论著。清焦循著，一卷。成书于嘉庆二十四年(1819)，今存有焦氏稿本及徐乃昌辑刻《怀豳杂俎》所收本(有清宣统三年序)，另有民国六年(1917)董康辑《读曲丛刊》本，民国十年陈乃乾辑、古书流通处印的《曲苑》本及民国十四年的《重订曲苑》本，民国二十一年上海圣湖正音学会增订、上海六艺书局印行的《增订曲苑》本，1959 年收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》八集。该书就花部所演十种剧目，略叙故事，考其流变，评论优劣。他认为“吴音(指昆曲)繁缛”，“而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓”，而花部“其词直质，虽妇孺亦能解，其音慷慨，血气为之动荡”。意见独具，不同流俗。这是中国戏曲理论批评史上第一部专论地方戏曲的著作。

也是园藏书古今杂剧目录　元明杂剧目录汇编。清长洲(今苏州)藏书家黄丕烈编。明赵琦美所藏元明杂剧剧本三百四十种，总称《脉望馆古今杂剧》。这部分藏书，清初为钱曾也是园收藏，又称《也是园古今杂剧》，编有目录，见《也是园藏书目》。后为黄丕烈所得，共二百六十六种，黄氏编有《目录》附在这批藏书第一册卷首，目录原稿藏北京图书馆。1958 年此目录随《脉望馆古今杂剧》影印，收入《古本戏曲丛刊四集》。1959 年，此目录收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》七集。

梨园原　戏曲表演论著。初名《明心鉴》。清乾隆、嘉庆年间昆山腔艺人黄旙绰著。后经其友庄肇奎(胥园居士)增补，改名为《梨园原》。道光时，其弟子俞维琛、龚瑞丰得原书残稿，参入自己从艺心得，托叶元清(秋泉居士)代为修正增补，再度成书，有抄本流传。民国六年(1917)梦菊居士汇辑两种抄本，加以校订，初次铅印出版。后有上海出版的两种石印本、北京中华印字馆出版一种铅印本，均根据梦菊居士印本重印。1959 年，用无名氏所抄校的梦菊居士辑印本作底本，收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古

典戏曲论著集成》九集。内容主要有"艺病十种"、"曲白六要"、"身段八要"、"宝山集八则"（周贻白据《明心鉴》原文疏注收入《戏曲演唱论著辑释》一书），是中国古代仅见的一部表演艺术专著，为研究昆山腔表演艺术的重要资料。

审音鉴古录　昆剧折子选辑。未署编者姓氏。卷首有清道光十四年(1834)琴隐翁（疑是汤贻汾，汤氏著有《琴隐园诗集》）序，据序云，此为王继善从京师辗转购得原版，携归江南，稍加补订刊印成书。不分卷。有道光十四年刊本。另有咸丰五年(1855)王世珍（籍贯无考）重校刊本（藏南京图书馆），增刻眉批，为道光本所无；并有王世珍序，但无琴隐翁序。以上两种刊本，每折戏前均有插图。该书收昆剧单折戏《琵琶记》一十六折、《牡丹亭》十折（正文中实为九折，少《堆花》）、《西厢记》六折、《鸣凤记》四折、《铁冠图》六折、《儿孙福》四折、《长生殿》六折、《红梨记》六折、《荆钗记》八折，共六十六折（实为六十五折），是清代中叶昆曲演出台本，对原文学剧本作了取舍和增补，并采用插入"科介"、正文"旁注"、"上场按语"、"眉批"、"总批"等形式，详注舞台提示，包括类似近代所谓的导演构思、设计及具体艺术处理等内容；也有专为保留舞蹈身段的剧目，如《荆钗记·上路》一折，旁注身段谱，尾批："此出乃孙九皋首创，身段虽繁，俱系画景，惟恐失传，故载身段"，是传统戏曲表演艺术精华的记录。

曲目新编　剧本目录汇编。清支丰宜编撰。有清道光二十三年(1843)朴存堂刻本，有钱泳序。另有清末刻本，未知何人所刻，书名改为《曲目表》。后有民国十年(1921)《曲苑》本及民国十四年《重订曲苑》本，也题《曲目表》。1959年，以朴存堂本作底本收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》九集。该书就黄文旸《曲海目》（载《扬州画舫录》）与焦循《剧说》所录曲目增补部分，列成一表，分为国朝传奇、国朝杂剧、元人传奇、元人杂剧、明人传奇、明人杂剧六类，以便查阅。支氏所编，较前人有所增补，但将散曲如《雍熙乐府》等也收列。该书为研究戏曲曲目学重要参考书之一。

艺概　文艺论著。清刘熙载著。共六卷。内分《文概》、《诗概》、《赋概》、《词曲概》、《书概》、《经文概》，作于同治十二年(1873)。《艺概》收在同治年间所刻的《古桐书屋六种》中。另有民国十六年(1927)北京富晋书社铅印本、1973年12月上海古籍出版社铅印本。《词曲概》论曲部分曾收入《新曲苑》，改题《曲概》。1959年，以《古桐书屋六种》同治刻本为底本，将《词曲概》论曲部分收入中国戏曲研究院编、中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》九集，题为《艺概》。书中论述了曲与诗、文、词、赋的传统关系，评论曲文音韵。刘氏将《太和正音谱》对元曲的品评，分为清深、豪旷、婉丽三品，为后世曲家论曲时所重视或引述。

白下琐言　笔记。清江宁甘熙著。共十卷。自嘉庆十年(1805)起至道光中期，撰成此书。光绪十七年(1891)由傅松生于金陵初刻刊行，至辛亥散失。民国十五年(1926)重印。全书记述金陵掌故、逸闻、轶事，其中二、三、四、六、八卷，分别记述与戏曲相关的庆余班、

伶人扮演活动、脚色行当情况、伶人祭祀老郎庙、报恩寺陈百戏以及明初设立教坊司富乐院等珍贵戏曲史料，是研究明清戏曲史重要参考书之一。

曲曲　戏曲唱论专著。清茅恒（字北山）著。光绪二十九年(1903)碧梧书屋慕莲氏抄录，附有工尺曲谱，抄写工精，现藏南京图书馆，未见翻刻本，据作者自序，成书于光绪二十三年，收于《霓裳新咏谱》第十五册，并有海州李映庚光绪二十三年“叙”。该书是用戏曲剧本形式写成的戏曲演唱理论著作，通过《稔音》、《精听》、《辨声》、《考乐》、《悟填》、《致访》、《砭俗》、《究情》等八出昆剧折子戏，借舞台上的演唱、对话，表述有关昆曲唱法的理论和诀窍。作者充任主角，现身说法，又以生、旦、净、末、丑等家门脚色作为剧中人物，一一演出各所属脚色的艺术特点，有唱有白，绘声绘色，实为习演昆剧的教科书，非常罕见。（《霓裳新咏谱》，昆曲曲谱，共抄录昆曲剧目三百二十六折，卷首有手录者慕莲氏作“例言”，叙论学曲要领。）

六也曲谱　昆曲曲谱。清末吴县曲师殷溎深原稿，张怡庵校订。有光绪三十四年(1908)苏州振新书社石印本及民国九年(1920)再版本，仅出初集四册，收昆曲折子戏三十四出，卷首有光绪三十四年吴梅序。民国十一年上海朝记书庄出版石印本，分元、亨、利、贞四集，每集六册，共二十四册，收昆曲折子戏一百九十八出，宾白俱全，工尺准确，为昆曲演出常用，卷首亦载有吴梅光绪三十四年序。

诵芬室丛刊　艺文丛书。董康辑。自光绪三十四年(1908)起至民国十四年(1925)，陆续刊印。除戏曲剧本、论著外，还辑有乐府、诗文、话本等。分初编、二编。初编中辑有明梁辰鱼撰《江东白苎》二卷、续二卷，民国四年刊印；清吴伟业撰《梅村乐府三种》，即《秣陵春传奇》、《通天台》、《临春阁》三种，刊于民国五年。二编辑《读曲丛刊》、《盛明杂剧》三十种、《盛明杂居》二集三十种、《石巢传奇四种》；另有话本四种集子。

《读曲丛刊》为戏曲史料汇编。刊于民国六年，收明魏良辅《魏良辅曲律》一卷、明王骥德《曲律》四卷、明沈德符《顾曲杂言》一卷、明骚隐居士《衡曲麈谭》一卷、明徐渭《南词叙录》一卷、元钟嗣成《新编录鬼簿》二卷、清焦循《剧说》六卷。另，中国书店重印本，无王骥德《曲律》、沈德符《顾曲杂言》，有徐渭《旧编九宫目录》、《十三调南吕音节谱》（有说此二种非徐渭作，系蒋孝著，见王古鲁译著青木正儿《中国近世戏曲史》）。

《盛明杂剧》三十种，为杂剧剧本集。原明沈泰等辑，董氏于民国七年辑刊。计收汪道昆《高唐梦》、《五湖游》、《远山戏》、《洛水悲》；徐渭《四声猿》（包括《渔阳三弄》、《翠乡梦》、《雌木兰》、《女状元》）；陈与郊《昭君出塞》、《文姬入塞》、《袁氏义犬》；沈自徵《霸亭秋》、《鞭歌妓》、《簪花髻》；叶宪祖《北邙说法》、《团花凤》；孟称舜《桃花人面》、《死里逃生》；康海撰《中山狼》；王衡《郁轮台》；梁辰鱼《红线女》；梅鼎祚《昆仑奴》；孟称舜原本、卓人月重编《花舫缘》；徐士俊《春波影》；汪廷讷《广陵月》；绿野堂（王衡）《真傀儡》；秦楼外史（王骥德）《男王后》；蘅芜室《再生缘》；破悭道人《一文钱》；竹痴居士《齐东绝倒》。

《盛明杂剧》二集三十种，为杂剧剧本集。原明沈泰辑，董氏于民国十四年辑刊。计收朱有燉《风月牡丹仙》、《香囊怨》；许潮《武陵春》、《兰亭会》、《写风情》、《午日吟》、《南楼月》、《赤壁游》、《龙山宴》、《同甲会》；叶宪祖《易水寒》、《夭桃纨扇》、《碧莲绣符》、《丹桂钿合》、《素梅玉蟾》；徐阳辉《有情痴》、《脱囊颖》；王九思《曲江春》；释湛然原本、寓山居士重编《鱼儿佛》；幔亭仙史（袁于令）《双莺传》；冯惟敏《不伏老》；凌濛初《虬髯翁》；孟称舜《英雄成败》；古越函三馆（陈汝元）《红莲债》；徐士俊《络冰丝》；太室山人（祁元孺）《错转轮》；舜水蘧然子（车任远）《蕉鹿梦》；会稽澹居士（王澹翁）《樱桃园》；王应遴《逍遥游》；吴中情奴《相思谱》。

《石巢传奇四种》，传奇剧本集。明百子山樵（阮大铖）撰，董氏于民国八年辑刊。收阮氏撰传奇四种，计《勘蝴蝶双金榜记》、《燕子笺记》、《十错认春灯谜记》、《马郎侠牟尼合记》等。

军乐稿　军乐专著。清海州（后迁沭阳），李映庚著，曹沄、陈嘉梁校谱。计四卷。清宣统元年（1909）石印，今藏北京首都图书馆。该书卷首有作者自序，谈音乐的社会功效及奉檄修军乐的经过。卷一为图表，有“中外字谱表”、“中外律吕表”、“中外律吕旋宫表”。卷二收有八支用昆曲曲牌改制的军歌配谱歌词。卷三收有十支用昆曲曲牌改制的军中散曲乐谱，也配有歌词。卷四收有七支用昆曲曲牌改制的军仪乐谱。以上乐谱全部用工尺谱记写。卷尾收有“上袁尚书（世凯）第一禀和第二禀”。该书运用昆曲通俗的“同场”唱法，将昆曲曲牌复杂的音乐结构简化，保留其主要旋律，使其成为便于齐唱或对唱的军歌，将昆曲音乐的应用扩大到军乐领域。

昆曲粹存初集　昆剧曲谱。清末殷溎深订谱，昆山东山曲社编。宣统三年（1911）编成，有民国八年（1919）上海朝记书庄石印本。另有民国十三年初版、民国十八年二版的上海成记书局石印本，署昆山国乐保存会校正。共收《铁冠图》、《千忠戮》、《鸣凤记》、《吉庆图》、《精忠记》等剧目的折子戏五十出，宾白俱全，工尺准确。

元刊杂剧三十种　元杂剧剧本集。清黄丕烈题名为《元刊古今杂剧》，王国维改题此名。编汇者，一说是元末书商汇集流行剧本合并刊印，一说是黄丕烈汇集成书。原本清末民初藏于苏州顾氏过云楼，现藏北京图书馆，有日本大正三年（1914）京都帝国大学文科大学复刊本（《复元椠古今杂剧三十种》）、民国十三年上海中国书店据日本京大复刊本重印本。1958 年，《古本戏曲丛刊四集》据清何煌校明赵琦美《脉望馆钞校本古今杂剧》过录本影印。该书共收关汉卿《单刀会》、马致远《陈抟高卧》、王伯成《贬夜郎》等杂剧三十种（其中仅见于此书的孤本十四种），大部分作品仅存唱词，没有科白，与明刊本不同，是现存最早的元杂剧剧本集，为研究元杂剧的珍贵文献。该本字体、版式均不统一，剧名或冠以“大都新编”，或用“古杭新刊”，脱漏严重，错别甚多。1980 年 12 月，徐沁君据各种不同版本校勘整理，由中华书局出版《新校元刊杂剧三十种》，每折附详细校记、剧情说明及剧中

人物表。

春雪阁曲谱　昆曲曲谱。清末殷溎深谱。凡三卷，共二册。收《玉簪记》、《浣纱记》、《艳云亭》三种宫谱，记谱准确，通俗。有民国十年(1921)上海朝记书庄石印本。

绘图精选昆曲大全　昆剧曲谱。清吴县张怡庵辑。凡四集二十四册。收《长生殿》、《渔家乐》、《占花魁》、《满床笏》等传奇五十种的二百折。毕采昆剧名曲，曲、白、板眼皆悉心订正，笛色、锣鼓乐谱俱全，并绘有每折剧情图，对昆剧流传影响较大。有民国十四年(1925)上海世界书局石印本。

遏云阁曲谱　昆剧曲谱。清清河王锡纯辑，苏州曲师李秀云拍正。卷首有同治九年(1870)遏云阁主人序。有光绪十九年(1893)及民国十四年(1925)两种上海著易堂书局铅印本。该书共收当时戏班常演和流行的昆剧《琵琶记》、《长生殿》、“临川四梦”、《幽闺记》、《水浒记》、《西厢记》及时剧《思凡》、《下山》等八十七出折子戏的曲谱，细加校正，详记念白唱腔，工尺完备，增点头末眼，并注明“豁腔”、“撇腔”等腔格符号(昆曲润腔方式)，变冷板清唱（清宫）为场上演唱（戏宫），为演员和爱好者所乐用。另附有天虚我生《学曲例言》一卷。

顾曲麈谈　戏曲论著。吴梅著。有民国五年(1916)商务印书馆出版的《文艺丛刊》甲集本、民国十九年《国学小丛书》本。全书凡四章：一、原曲，分论宫商、音韵、南曲作法、北曲作法；二、制曲，论剧作法和清曲作法；三、度曲；四、谈曲。此外兼谈元明以来曲家轶闻多则。

道和曲谱　昆剧曲谱。凡四册，为纪念道和曲社活动一周年而编，苏州道和俱乐部审订。民国十一年(1922)上海天一书局石印，苏州振新书局藏版。有吴梅《荆钗记小序》，收《荆钗记》中“眉寿”至“钗圆”二十六出，宾白俱全，工尺准确。首附〔道和曲第二〕，曲文暗含会员三十人姓名住址。另有会员名录及曲家汪家玉、张紫东、徐镜清等三十人的照片。

集成曲谱　昆剧曲谱总集。王季烈、刘富梁辑。民国十四年(1925)由上海商务印书馆出版石印线装本。分金、声、玉、振四集，共三十二册，选收昆剧、时剧八十八种的四百一十六出折子戏，曲词、宾白、曲谱均较完备。王季烈著《螾庐曲谈》有“论度曲”、“论作曲”、“论谱曲”及“余论”等四部分，分载于各集卷首。有魏戫、俞宗海、吴梅、严修等作序。民国十七年，抽出《螾庐曲谈》由上海商务印书馆出版石印线装巾箱本。

曲目韵编　曲牌名录。董康编。共二卷，民国十四年(1925)收入陈乃乾编《重订曲苑》石印巾箱本。民国二十一年又收入上海圣湖正音学会增订、六艺书局印行的《增订曲苑》铅印本。该书按曲牌名首字，依诗韵“平水韵”韵目分部归类，每一曲牌名下注所属宫调，间附别名。同名异调并列。转入他宫者除用阴文并列外，还注明转入之宫调。卷上收北曲五百一十八支，其中未附韵者八支。卷下收南曲一千零五十五支，其中未附韵者六支。

中国戏曲概论　戏曲论著。吴梅著。凡三卷。有民国十五年(1926)上海大东书局

排印本。上卷论金元诸杂院本、诸宫调、杂剧、散曲；中卷论明人杂剧、传奇、散曲；下卷论清人杂剧、传奇、散曲。详列院本、杂剧、传奇等名目，评述曲文词章的演变与优劣。

中乐寻源 音乐论著。宜兴童斐著。民国十五年(1926)上海印书馆刊印，民国十六年再版，民国二十二年及民国二十五年都曾重印。分为上、下两卷。卷前有吴梅序及作者自序。上卷八章为总论，对音乐起源、音乐与教育、宫调、律吕、音韵、谱式及乐器等皆有论述；下卷结合各种曲谱，专门论述曲律，包括古代曲谱、南北曲套曲(附有宾白)等。书中乐理部分将中西音乐比较说明。各种体式均附有谱例，是论述我国戏曲音乐、古典音乐及歌唱艺术的通俗著作。

菊部丛谈 戏曲论著。常州张肖伧著。民国十五年(1926)上海大东书局出版铅印本。书有三部分：《燕尘菊影录》，记清末民初北京舞台上京剧、昆曲、秦腔等剧种的著名艺人程长庚等三百零三人的经历，按生、旦、净、末、丑各行分列，评论其技艺；《歌台摭旧录》，辑录当时戏曲界遗闻轶事；《蒨蒨室剧话》，收录作者发表于各报刊的戏曲评论文章。全书保存了许多珍贵戏曲史料。书前附有八十余帧著名艺人照片，封面有梅兰芳题签及贾璧云山水画。

梨园影事 戏曲史料专辑。徐州徐慕云编。上海大东书局民国十七年(1928)一月初版，袁寒云题签，徐朗西、张伯英作序题诗。后为参加美国芝加哥博览会，编者又与其胞弟徐筱汀对原作进行修改，增加资料，调整目序，经华东印刷公司于民国二十二年四月再版，印成两册，分仿古、平装本两种，于右任题签，刘春霖封里题词，蔡元培等十五位著名人士题词、作序。该书收录作者的戏曲漫谈与艺人轶事，其中有若干篇用英文写成，附有剧词、剧本、曲谱及艺人小传，辑有京、昆、弋、秦诸腔名伶名票之剧照便照、画像、彩色脸谱等多帧，是研究我国戏曲史的珍贵参考书之一。

曲海总目提要 戏曲史料著作。董康校订。原书《乐府考略》，现存二十一册，作者及成书刊印年月不详，有说成书约在清康熙五十四年至六十一年间(1715—1722)。董氏将《乐府考略》(四函，董氏购得)、《考略》(三十二册，借抄于盛氏愚斋)及《传奇汇考》(坊刻残本)合并，加以整理辑录，并与黄文旸辑《曲海总目》(载李斗《扬州画舫录》)相勘校，于民国十七年(1928)由上海大东书局排印出版线装本，误以为即黄文旸《曲海总目》，遂题名《曲海总目提要》，凡四十六卷，收杂剧、传奇六百八十四种(其中《闹元宵》一种重复)，有吴梅、天虚我生及董康序。1959 年，人民文学出版社重印出版《曲海总目提要》，由杜颖陶注释，并订正原书疏误。该书以剧目名列条，署录撰者姓氏生平，详述剧情，有的略考源流或简作评论。从所收剧目中可得知若干已佚剧目的内容。

奢摩他室曲丛 杂剧传奇剧本集。吴梅校辑。民国十七年(1928)上海商务印书馆影印线装本。分初集、二集。初集收传奇六种，即嵇永仁《扬州梦》、《双报应》，沈起凤《报恩缘》、《人才福》、《文星榜》、《伏虎韬》四种。二集收朱有燉《诚斋乐府》二十四种及吴炳《粲花

别墅五种》。

明清戏曲史　戏曲论著。卢前著述。民国二十二年(1933)12月20日，南京钟山书局印行，为《钟山学术讲座》第八种。又于民国二十四年6月由商务印书馆出版。全书分七章：一、明清剧作家的时地；二、传奇的结构；三、杂剧之余绪；四、沈璟与汤显祖；五、短剧之流行；六、南洪北孔；七、花部之纷起。作者分析了不同时期中，明清文人剧作的不同特点。并从观众、演员、剧本、唱腔、表演等方面原因，论证清代花部兴起和昆曲衰微之必然。

中国戏剧概论　戏剧论著。卢前著。民国二十三年(1934)世界书局初版；1949年重版时，收入《中国文学丛书》。全书共十二章：一、戏曲之起原；二、戏曲之萌芽；(这两章对中国戏曲起源作探索)三、宋戏之繁盛；四、金代之院本；(这两章对我国戏剧雏形进行分析)五、元代的杂剧；六、元代的传奇；(这两章介绍元代北杂剧、南戏文)七、明代的杂剧；八、明代的传奇；九、清代的杂剧；十、清代的传奇；(这四章及下一章第一部分基本是作者《明清戏曲史》的缩写)十一、乱弹之纷起；(叙述清代以来，中国戏曲舞台盛衰更迭情况)十二、话剧之输入。书首有卢前民国二十二年九月六日自序。

读曲小识　戏曲论著。卢前撰。民国二十九年(1940)商务印书馆初版。全书用"首录(曲)牌(宫)调，次详脚色，次述本事，间录曲文"体例，叙录和论述了《窃符记》、《蟠桃会》、《雅观楼》、《生辰纲》、《七星聚》、《续琵琶记》、《崖山烈》、《未央天》等四十种罕见的戏曲手抄本，每十种为一卷，共四卷。书首有卢前民国二十六年自序，指出"场上之曲(演出本)，固自有其特性，世之治戏曲史者，当不忽视之尔"。这些手抄本中的大多数毁于兵火，本书更显珍贵。

中国戏剧史　戏曲史专著。徐慕云撰。民国二十七年(1938)上海书局出版。全书一册，分五卷。卷一叙录周、秦、汉魏、唐、宋、元、明、清及民国戏曲之概况。卷二分述秦、高、昆、弋、汉、粤、川、越、梆子、皮簧乃至话剧等剧种的历史与发展。卷三论述戏剧之组合。卷四论述脸谱、化妆在戏剧之功用。卷五系对戏剧之评价。并附彩色脸谱五十种，剧照五十三帧，另有作者自序及褚民谊、姬觉弥、郑过宜等人序。

南北词简谱　戏曲曲谱。吴梅撰。有民国二十八年(1939)白沙吴先生遗书编印处石印本。全书共十卷。一至四卷为"北词谱"，计收黄钟宫二十四章、正宫二十五章、大石调十九章、小石调五章、仙吕宫四十一章、中吕宫三十二章、南吕宫二十一章、双调九十九章、越调三十五章、商调十六章、商角调六章、般涉调八章。五卷至十卷为"南词谱"，计收黄钟宫五十二章、正宫七十八章、仙吕宫八十四章、中吕宫九十八章、南吕宫一百三十三章、道宫十七章、大石调十八章、小石调二十六章、双调一百六十章、商调九十二章、般涉调十一章、羽调三十章、越调六十八章。该谱北曲采自《太和正音谱》、《北词广正谱》，南曲参考《九宫谱定》、《南词定律》。对旧谱中某些疑难问题有所疏释。卷首有卢前所编吴氏年谱一卷。此书原为东南大学印作讲义，原稿现藏北京图书馆。

与众曲谱　昆剧曲谱。王季烈辑定，太仓高步云拍正。有民国二十九年(1940)合笙曲社石印线装本。共八卷。专选歌场习见之曲，昆曲八十九折、时剧六出、散套三套，另开场二出，宾白工尺俱全。又辑《度曲要旨》一卷，附于各折末尾。

新曲苑　戏曲论著史料汇编。江都任中敏编。民国二十九年(1940)中华书局聚珍仿宋排印，十二册，收辑《读曲丛刊》、《曲苑》所未收的元、明、清及近代学者戏曲论著、史料著作三十四种，另附自编的《曲海扬波》六卷。全书目录：元芝庵《唱论》、元卓从之《中州乐府音韵类编》、元陶宗仪《辍耕曲录》、明朱权《丹邱先生曲论》、明何良俊《四友斋曲说》明王世贞《王氏曲藻》、明徐复祚《三家村老曲谈》、明胡应麟《少室山房曲考》、明蒋一葵《尧山堂曲纪》、明周晖《周氏曲品》、明张元长《梅花草堂曲谈》、明顾起元《客座曲语》、明程羽文《程氏曲藻》、明东山钓叟《九宫谱定总论》、明顾曲散人《太霞曲语》、清黄周星《制曲枝语》、清李渔《笠翁剧论》、清毛先舒《南曲入声客问》、清刘廷玑《在园曲志》、清周祥钰《大成曲谱论例》、清焦循《易余曲录》、清徐大椿《乐府传声》、清李调元《雨村剧话》、清李斗《艾塘曲录》、清袁栋《书隐曲说》、梁绍壬《两般秋雨盦曲谈》、清陈栋《北泾草堂曲论》、清杨掌生《京尘杂录》、清刘熙载《曲概》、清刘禧延《中州切音谱赘论》、姚华《曲海一勺》、清徐珂《曲稗》、姚华《菉猗室曲话》、吴梅《霜厓曲跋》、任讷《曲海扬波》。《中国古典戏曲论著集成》(1959年)收有其中九种，其他二十五种及《曲海扬波》仍保存在此汇编中。该书汇集大量散见的戏曲史料，体现编者对戏曲“作、唱、谱、演、考据、整理”诸项全面注重的学术思想。

霜厓曲跋　戏曲论著。吴梅撰，任中敏辑。凡三卷。载于民国二十九年(1940)上海中华书局出版的《新曲苑》，共辑录吴氏有关戏曲作品的题跋九十四则，如张怡庵《六也曲谱》叙；史浩《鄮峰真隐大曲》跋；许守白《曲律易知》序；朱有燉《诚斋乐府》跋；庄亲王总纂《九宫大成南北词谱》叙；王君九、刘凤叔合纂《集成曲谱》(玉集)叙；童伯章《中乐寻源》叙；卢冀野《饮虹五种》叙；董绶经校订《曲海》序；任二北辑《散曲丛刊》叙；王古鲁译《中国近世戏曲史》序；郑西谛辑《清人杂剧》(二集)叙；王瑞生《南词十二律昆腔谱》跋等，涉及广泛。

昆曲集净　昆曲曲谱。褚民谊据苏州沈传锟本辑定。有民国三十三年(1944)五月日本影印线装本。共上、下二册，收“七红、八黑、三僧、四白”等净脚折子戏五十五出。据该书凡例称，七红指《三国志》之关羽、《风云会》之赵匡胤、《八义图》之屠岸贾、《九莲灯》之火判官、《一种情》之弼灵公、《双红记》之昆仑奴、《西游记》之回回王；八黑指《三国志》之张飞、《财神记》之钟馗、《人兽关》之包拯、《千金记》之项羽、《牡丹亭》之胡判官、《宵光剑》之铁勒奴、《慈悲愿》之尉迟恭、《精忠传》之金兀术；三僧指《祝发记》之达摩、《西厢记》之惠明、《昊天塔》之杨五郎；四白指《水浒传》之刘唐、《浣纱记》之吴王、《虎囊弹》之鲁智深、《铁冠图》之一只虎。所收折子戏，按上述“红、黑、僧、白”分类依次辑录。书前有自绪及“绪论——昆曲与昆剧”。

戏曲论丛　戏曲论著。淮安叶德均著。民国三十七年(1948)日新出版社出版单行

本。赵景深作序。全书分《曲品考》、《秋夜月中罕见剧名考》、《太平乐府作者考》、《演〈长生殿〉之祸》、《跋〈霜厓曲跋〉》、《蒹漪室曲话》六章。

锡剧音乐介绍　戏曲音乐专集。向安编文，郑桦、程茹辛曲调整理，1954 年 9 月江苏人民出版社出版。该书有锡剧介绍，扼要叙述了锡剧的发源、发展及其艺术特点；并收录三十二种锡剧常用曲调。其续集于1956年4月出版，程茹辛等编，收录四十七支锡剧曲调。

扬剧曲调介绍　戏曲音乐专集。宋词、武俊达编文，陈大琦、陈彭年、叶传瀚、黄河等曲调整理。1954 年江苏人民出版社出版。该书有扬剧介绍，概括地叙述了扬剧的发源、发展及其艺术特点；并收扬剧常用曲调七十种。

淮剧曲调介绍　戏曲音乐专集。王染野、王荫、洛河集体研究，王染野执笔，吴岫明等记谱。1954 年 12 月江苏人民出版社出版。该书有淮剧介绍，概述了淮剧的发源、发展及其艺术特点；并收有淮剧基本曲调二十一首、一般常用曲调二十四首、锣鼓牌子五首。

苏剧曲调介绍　戏曲音乐专集。江苏省音乐工作组编。1955 年由江苏人民出版社出版。该书有苏剧介绍，概述了苏剧的起源、沿革及其艺术特点；并介绍了苏剧的基本曲调二十一首，不常用曲调四首，插曲类曲调四首。

昆曲吹打曲牌　昆曲音乐资料专集。高步云编。有 1953 年 7 月中央音乐学院民族音乐研究所油印本，名《昆剧吹打曲》。1956 年 3 月人民音乐出版社排印出版，为《民族音乐研究丛刊》之一。收有常用吹打器乐曲调，分舞乐、事乐、喜乐、哀乐、宴乐、神乐六类，共三十八曲，以简谱记录。并收有《老六板》、《小拜门》、《朝天子》等民族器乐合奏曲。

淮海剧曲调介绍　戏曲音乐专集。阮立林编文，阮立林、武俊达、辛瑞华、陈大琦记谱。1957 年由江苏人民出版社出版。介绍了淮海剧常用曲调四十首，配唱词，有文字说明。并概括地介绍了淮海剧的发展历史及表演、唱词结构等特点。

淮剧曲调介绍(续集)　戏曲音乐专集。戴玉升、张铨等编。1957 年 7 月由江苏人民出版社出版。全书共收曲牌三十三首，唱段五十四段。书前有短文简述淮剧曲调的发展情况及打击乐器的使用等。

柳琴剧曲调介绍　戏曲音乐专集。朱瑞云、陈大琦、洪流等记谱整理。1957 年 11 月由江苏人民出版社出版。介绍了柳琴剧曲调(其中有从其他剧种借用、已成为柳琴曲调组成部分的曲牌十九首)，每一曲调运用特点附有简短说明。另增附“四平调”、“徐州琴书”的基本唱腔。

江苏戏曲资料丛刊　戏曲剧本及研究资料汇集。1957 年起至 1962 年，江苏省剧目工作委员会陆续分册编印，作内部资料发行。该丛刊“前言”称，所收资料有四种：“一、本省流行的地方戏原始剧本；二、解放后被抢救或解放前已经失传的剧种的剧本；三、本省保存的全国性剧种的剧本(京剧剧本以未被收入陶君起编《京剧剧目初探》者为主)；四、其他供

内部参考用的戏曲研究资料。”这些资料是从全省各地挖掘的传统剧目抄本中选出，保存原来面貌，仅对原本明显的误别字加以改正。经“文化大革命”十年动乱，散失严重，编印总数已无查考。除曲艺方面资料外，今存戏曲资料集本四十九种，分录如下。

(一)《阳腔目连戏》上、中、下三册，流传于高淳及其附近的阳腔目连戏剧本。高淳县文化科挖掘。挖掘人陈方振、邵时仁，记录人陶涌泉、赵善昌，校注者江苏省剧目工作委员会。1957 年 12 月编印。全剧共一百一十出。

(二)《庵堂相会等十六种》一册，锡剧剧本集。1957 年 12 月编印。收锡剧早期对子戏《庵堂相会》、《拔兰花》、《双卖花》、《小寡妇粜米》、《摘木香》、《绣荷包》、《磨豆腐》、《游码头》(以上过昭容录)、《双落发》(周友良录)、《约郎》、《约四期小分离》(以上王培根、黄云泉录)、《秋香送茶》(王培根录)、《徐老增出灯》(黄云泉录)、《卖妹成亲》、《借海青老谱》、《借黄糠老谱》(以上王嘉大录)，另附录《庵堂相会》(上、下两本)。

(三)《箱尸案等二种》一册，京剧剧本集。南通专区剧目工作组挖掘。1957 年 12 月印。收《箱尸案》(又名《姐妹婚变记》，王宝莲口述)、《痴心女子》(王宝莲、赵鹏飞口述)二种。

(四)《天缘配等七种》一册，京剧剧本集。南通专区剧目工作组挖掘。1957 年 12 月印。收《天缘配》(金光明口述)、《界元关》(杨月仙口述)、《浪子踢球》(赵玉琴、郑银凤、杨月仙口述)、《脚程》(姚四立口述)、《何一宝写状》(姚四立口述)、《龙凤旗》(姚四立口述)、《卖皮弦》(姚四立口述)等七种。

(五)《荆襄府等五种》一册，京剧剧本集。南通专区剧目工作组挖掘。1957 年 12 月印。收《荆襄府》、《麦里藏金》、《赵飞颁兵》、《双富贵》(以上顾海桥藏本)、《北天门》(赵长保藏本)等五种。

(六)《斩萧何等四种》一册，京剧剧本集。1957 年 12 月印。收《斩萧何》(吴春霖口述)、《斩彭越、反长安》(吴春霖口述)、《张松押贡》(即《献地图》之前段，孔麟童挖掘)、《东郊送衡》(《骂曹》之“长亭”，孔麟童挖掘)等四种。

(七)《翠花宫等三种》一册，京剧剧本集。1957 年 12 月印。收吴县冯子和编著的《翠宫花》、《杏花山》、《好姊妹》三种，冯玉琤(冯氏之子)提供剧本。

(八)《宋江收董平等二种》一册，京剧剧本集。1959 年 10 月印。收《斩刘瑾》(严树森口述)、《宋江收董平》(严树森口述)二种。

(九)《收杨滚等四种》一册，京剧剧本集。收《收杨滚》、《林冲除三害》、《弹子僧》、《天台山》等四种。

(十)《奇案三百两等二种》一册，京剧剧本集。收《奇案三百两》、《洪武打擂》等二种。

(十一)《滑稽小戏》一、二、三辑，滑稽戏剧本集。每辑一册收十出，共三十出。滑稽戏艺人张治儿口述，苏州市戏曲研究室记录，1959 年，由江苏省剧目工作委员会与苏州市戏曲研究室联合编印。第一辑：《官与贼》、《呆中福》、《学官话》、《鸣不平》、《驼缺配》、《贱骨

头》、《红墨水》、《管闲事》、《狗趣》、《谁先死》；第二辑：《媒妁公司》、《香蕉捕盗》、《代理丈夫》、《卖花结婚》、《醉人之友》、《父子同心》、《约法三章》、《李大奶奶》、《假死试妻》、《兄弟争美》；第三辑：《连环债》、《遗嘱》、《直上青云》、《你又跑了》、《骗术奇谈》(一)、《骗术奇谈》(二)、《骗术奇谈》(三)、《大闹王公馆》、《王小二过年》、《官太太巧断奇案》。该集为研究滑稽戏的重要资料。

(十二)《笑中缘》一册，南方戏剧本。1959年10月印，写唐伯虎事。

(十三)《华丽缘》一册，南方戏剧本。1959年10月印。写孟丽君故事。南方戏剧本为无锡张紫宸编撰，其子张鹏飞供稿。

(十四)《抱妆盒等四种》一册，柳子戏剧本集。1959年10月印。收《抱妆盒》(张青云口述)、《龙宝寺》(张青云口述)、《婚书》(张青云口述)、《赏雪》(张青云、刘春燕口述)等四种。

(十五)《游西湖等四种》一册，柳子戏剧本集。1959年10月印。收《游西湖》(张青云口述)、《包公错断颜查散》(张青云口述)、《白云洞》(张青云、刘春燕口述)、《借粮》(张青云、刘春燕口述)等四种。

(十六)《杨延景征北等四种》一册，柳子戏剧本集。1959年10月印。收《杨延景征北》、《双莲帕》、《下河南》、《探亲》等四种。

(十七)《青罗帕等四种》一册，柳子戏剧本集。1959年10月印。收张青云口述的《青罗帕》、《火焰山》、《孝堂三》、《乞食》等四种。

(十八)《射梅鹿等四种》一册，柳子戏剧本集。1959年10月印。收《射梅鹿》(张青云、刘春燕口述)、《桑颗记》(张青云、刘春燕口述)、《大书馆》(张青云口述)、《改金牌》(张青云口述)等四种。

(十九)《审姚大等三种》一册，柳子戏剧本集。1959年10月印。收《审姚大》(又名《罗衫记》，张青云口述)、《安南国》、《小观灯》等三种。

(二十)《斩窦娥等二种》一册，柳子戏剧本集。1959年10月印。收《斩窦娥》、《大河北》(又名《朱温害三思》，张青云、刘春燕口述)等二种。

(二十一)《斩李钦等三种》一册，柳子戏剧本集。1959年10月印。收《斩李钦》、《脱牢》、《大观灯》等三种。

(二十二)《绣带记等三种》一册，柳子戏剧本集。1959年10月印。收张青云口述的《绣带记》、《双龙关》、《樊城关》等三种。

(二十三)《大鳌山等二种》一册，淮海戏剧本集。1959年12月印。收单维礼口述的《大鳌山》、《小鳌山》二种。

(二十四)《饮宴等三种》一册，淮海戏剧本集。1959年12月印。收单维礼口述的《饮宴》(接《赶三关、西回窑》)、《双包案》、《吴汉三杀妻》等三种。

(二十五)《北平关等二种》一册，淮海戏剧本集。1959年12月印。收单维礼口述的《北

平关》、《孝灯记》等二种。

（二十六）《空坟记等二种》一册，淮海戏剧本集。1959年12月印。收单维礼口述的《空坟记》、《钥匙记》等二种。

（二十七）《小金镯等二种》一册，淮海戏剧本集。1959年12月印。收单维礼口述的《小金镯》、《小燕山》（又名《合同记》）等二种。

（二十八）《桂花亭》（接《四告、活祭》）一册，淮海戏剧本。1959年12月印。单维礼口述。

（二十九）《仙花记等二种》一册，淮海戏剧本集。1959年12月印。收《仙花记》、《分裙记》等二种。

（三十）《锦绣回文屏等二种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《锦绣回文屏》（又名《访昆山》，刘继先口述）、《阴阳铃》（张玉兰口述）等二种。

（三十一）《白绫扇等二种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《白绫扇》（又名《黄狗告状》、《九头案》，刘继先口述）、《白金哥卖丝绒》（又名《丝绒记》，孟广恩口述）等二种。

（三十二）《吕蒙正赶斋等二种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《吕蒙正赶斋》（刘桂花口述）、《白玉楼》（刘继先口述）等二种。

（三十三）《兰花山等二种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《兰花山》（刘继先口述）、《大劈棺》（又名《庄子戏妻》、《搧坟记》，王增启口述）等二种。

（三十四）《打肉头等三种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《打肉头》（又名《女中贤》，李银桂口述）、《双钗记》（又名《林香宝投亲》，王兆兴口述）、《黄桂英护法场》（王桂月、魏裕久口述）等三种。

（三十五）《张言借妻等三种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《张言借妻》（张文昆口述）、《雁门关》（又名《北流水》，王增启口述）、《北齐国》（又名《三堂重审》，厉仁清口述）等三种。

（三十六）《无盐春秋等二种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《无盐春秋》（魏裕久口述）、《吴迎春进宝》（姬玉舟口述）等二种。

（三十七）《王宝钏》（又名《西回龙》）一册，柳琴戏剧本。1959年10月印。收《三击掌》（李久红口述）、《跑窑》（魏裕久口述）、《王宝钏·鸿雁捎书、赶三关、武家坡》（郑继宽口述）、《大登殿·算粮、登殿》（刘继先口述）等出。

（三十八）《蓝桥会等二种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《双结奇缘》（季良奎口述）、《蓝桥会》（魏裕久口述）等二种。

（三十九）《天文等四种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《天文》（又名《刘伯温出世》，张桂贤口述）、《梅龙镇》（又名《正德戏凤》、《龙凤配》、《李凤姐卖酒》，

季良奎口述)、《罗英访贤》(魏裕久口述)、《酒醉刘伶》(李银桂口述)等四种。

(四十)《探花打状元等二种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《探花打状元》(又名《巧帘珠》，姚秀云口述)、《罗鞋记》(又名《小上寿》、《双拜堂》，王桂月、胡居山口述)等二种。

(四十一)《梁山伯与祝英台等二种》一册，柳琴戏剧本集。1959年10月印。收《梁山伯与祝英台》中“跑山”(魏裕久口述)、“思春”(王增启口述)、“访友”(魏裕久口述)、“劝嫁”(乔德连口述)等四折；《送京娘》(又名《捣洞》，魏裕久口述)、《倒送》(又名《京娘送兄》，王兆兴口述)等。

(四十二)《苏剧前滩》共十集。每集一册，苏剧剧本集。1960年10月与苏州市戏曲研究室联合编印。所录前滩剧目，大多自昆剧改编，共二百零九折。一集收《西厢记·游殿、闹斋、惠明、寄柬、跳墙、佳期、拷红》，《琵琶记·饥荒、关粮、抢粮、吃糠、赏荷、汤药、遗嘱、拐儿、剪卖、描别、廊会、书馆、扫松》；二集收《幽闺记·大话、上山、招串、成亲、请医》，《荆钗记·送亲、参相、改书、见娘、男舟》，《白兔记·赛愿、养子、送子、出猎、回猎、麻地、相会》；三集收《寻亲记·前索、遣青杀德、出罪、府场、前金山、送学、跌包、复学、荣归、拜别、刺血、饭店、茶访、后索》，《牡丹亭·劝农、闹学、冥判、问路》，《红梨记·亭会、醉皂、三错》，《精忠记·扫秦》，《鸣凤记·醉二》；四集收《玉簪记·茶叙、偷诗、姑阻失约、催试、秋江分别》，《绣襦记·乐驿、坠鞭、入院、扶头、劝嫖、调琴、卖兴、当巾、打子、收留、教歌、毛雪、剔目》，《双珠记·卖子、投渊》，《跃鲤记·芦林》；五集收《钗钏记·相约、讲书、落园、讨钗、小审、大审、观风、赚赃、释罪、谒师》，《狮吼记·梳妆、跪池》，《西楼记·拆书、玩笺、错梦》，《鸾钗记·遣义、杀珍、拔眉、探监》，《金雀记·乔醋》，《望湖亭·照镜》，《鲛绡记·写状》；六集收《白蛇传·蟠桃、别师、收青、雄酒、化檀、断桥、合钵》，《义侠记·打虎、戏叔、别兄、挑帘》，《水浒记·借茶、拾巾、前诱、后诱、劝房杀惜、放江、勾魂、活捉》，《翠屏山·酒楼、反狂》，《麒麟阁·激秦》；七集收《花魁记·劝妆、湖楼、受吐、串戏、雪塘、独占》，《彩楼记·拾柴、泼粥》，《烂柯山·逼休、悔嫁、报信相骂、泼水》，《蝴蝶梦·搧坟、访师、说亲、回话》，《白罗衫·贺喜、详梦》，《孽海记·思凡、下山》，《虎囊弹·山门》；八集收《渔家乐·卖书、渔钱、端阳、藏舟、相梁、刺梁、羞父》，《青冢记·昭君出塞》，《连环记·貂蝉拜月、问探、斩貂》，《长生殿·絮阁、弹词》，《艳云亭·痴诉、点香》，《还金镯·哭魁》，《风筝误·惊丑》，《宫门带·别巾》，《千钟禄·八阳》，《乾坤啸·密报》，《人兽关·演官》；九集收《翡翠园·预报拜年、谋产谏父、切脚恩放、自首副审、盗牌、吊监、游街遇翠》，《三笑缘·遇美追舟、唱歌出关、戏主谒师、问食代文、亭会、三错、盘秋戏嫂、诱约照看》，《十五贯·访鼠、测字》，《金锁记·说穷》，《儿孙福·别弟、三报、势僧》；十集收《呆中福·巧遇、龙舟、

作伐、相亲、央媒、代替、前洞房、逢财不苟、前还银、媚辱、达旦、闹房、刁谋、后还银、自陈、后洞房》,《金不换·守岁》,《连升店》,《天官赐福》,《群仙上寿》,《张仙送子》及《苏剧前滩剧目索引》。

(四十三)《苏剧后滩》共八集,苏剧剧本集,每集一册。1960年10月与苏州市戏曲研究室联合编印。一集收《游观》中“逼杀、吃看、现算、马上青、说梦、测字、看灯、分家、湖州莲花落、嗡鼻头阿二”等十出;二集收《卖草囤》、《卖青炭》、《卖矾》、《卖橄榄》、《捉垃圾》(俗称“四卖一垃圾”);三集收《探亲相骂》、《嫖院》、《扦脚做亲》、《卖布》、《借靴》、《烧香罗梦》、《公偷》、《说赞》、《斋饭》、《荡湖船》、《来富唱山歌》;四集收《卖橄榄》中二十余段子;五、六、七集均为《马浪荡》中唱段,如“露马脚”、“唱滩簧”、“唱昆戏班”等;八集收唱段、赋子,如“做人难”、“奶奶经”、“戒烟赋”等,是研究苏剧的重要资料。

(四十四)《淮红戏》上、下两册,淮红戏对子戏唱本及唱段集。江苏省地方戏剧院编印,亦署《江苏戏曲资料丛刊》,无刊印年月。按:江苏省地方戏剧院于1960年5月成立,1962年8月撤销建制,江苏省剧目工作委员会曾并入该院,由剧目工作委员会人员在此期间编印。收有对子戏如《玉蜻蜓》、《踏青探病》、《潘金莲拾麦》、《挑帘》、《三笑》、《活捉》、《小货郎》、《算命》等;唱段如《黛玉葬花》、《宿斋》(《西厢记》)、《古人名》、《三国道情》、《扣百子》、《卷帘》、《孔子游邦》、《说凤阳》、《劝戒大烟》等,共收一百四十折(段)。

(四十五)《京尘杂忆》一册,戏曲笔记。孙履安著。1957年12月印。该书以笔记方式评介清末著名京剧演员的艺术生活,也不限于燕京一地,并兼及昆剧,保留了一些罕见史料。

(四十六)《昆曲剧目索引汇编》一册,1960年9月与苏州市戏曲研究室联合编印。收《已刊印昆曲剧目索引(一)》(以折目为经、以杂剧传奇为纬而编制)、《已刊印昆曲剧目索引(二)》(以杂剧传奇为经、以折目为纬而编制)、《我室所藏未刊印昆曲剧目》、《苏州全福班及昆剧传习所常演剧目》(曾长生口述)及《后记》等五篇。

(四十七)《苏剧音韵》一册,苏剧韵书。宋衡之编。1961年5月与苏州市戏曲研究室联合编印。

(四十八)《苏剧研究资料》第一辑,一册,1961年10月与苏州市戏曲研究室联合编印。收散见于报刊的论述苏滩的文章及专著中的滩簧部分,有《论滩簧》(徐传霖,原载《人世间》第三十九期)、《滩簧》(大琨,原载《太白》一卷四期)、《滩簧》(李家瑞,原载《人世间》第三十九期)、《滩簧杂论》(滩迷,原载民国八年静香书屋出版、姚民哀编辑之《小说霸王》下册)、《论滩簧(一)》(周贻白《中国戏剧声腔的三大源流》)、《论滩簧(二)》(周贻白《中国戏剧史》)、《苏剧沿革及其发展前途》(星耀,未发表过)、《从苏滩到苏剧》(星耀、宗青,原载

1955年2月《华东戏曲剧种介绍》第四集)、《说苏剧》(赵景深,原载《戏剧论丛》1957年第一辑)、《谈苏剧》(萧铎渠,原载《江苏戏曲》1960年5月号)、《苏剧音乐介绍》(路行,《江苏南部民间戏曲说唱音乐集》)等十一篇。

(四十九)《苏剧研究资料》第二辑,一册,1962年5月与苏州市戏曲研究室联合编印。收辑苏滩老艺人回忆的有关苏滩历史、掌故等原始材料,分苏道(苏州苏滩)和海道(上海苏滩)两大部分。

唐戏弄 戏剧史研究专著。江都任中敏著。1958年6月作家出版社出版。该书为研究唐五代戏剧发展过程的专著,共八章六十五节,除首章"总说"概述戏剧发展历史外,其余章节列举大量资料,从辨体、剧录、伎艺、脚色、演员、设备等方面,描述了唐戏弄的真实面貌;特别是构成戏剧的多种因素,如脚本、戏台、音乐、化妆、服饰、道具等进行的考订尤为精审,从而认为我国戏剧在春秋优戏中即已形成,提出周有"戏礼",汉迄隋有"戏象",唐有"戏弄",宋以后有"戏曲"的戏剧发展史观,强调"宋元之戏剧与唐戏剧间必然之启承渊源"。

中国地方戏曲集成·江苏省卷 戏曲剧本集。1959年由中国戏剧家协会主编,江苏省文化局编辑,中国戏剧出版社出版。共收十三个剧种的三十四个有代表性的剧目,计有锡剧《双推磨》、《庵堂相会》、《水泼大红袍》、《救风尘》、《红楼梦》、《打面缸》、《红色的种子》;扬剧《衰樵摆渡》、《鸿雁传书》、《挑女婿》、《审土地》、《恩仇记》、《碧血扬州》、《百岁挂帅》;淮剧《蔡金莲告状》、《借蓝衫》、《金水桥》、《一家人》;淮海戏《骂鸡》、《樊梨花》、《姑嫂看画》;柳琴戏《喝面叶》、《相女婿》;苏剧《花魁记》、《窦公送子》;昆曲《刺梁冀》;滑稽戏《满意勿满意》;山歌剧《淘米记》;越剧《柳毅传书》;徽剧《三拷吉平》;柳子戏《挂龙灯》;京剧《倩女离魂》、《火烧震东寺》、《打乾隆》。卷首有江苏省文化局的前言。此卷反映了中华人民共和国成立初期至1959年间,江苏省戏曲工作在继承和推陈出新方面的成果。

江苏民间戏剧丛书 戏曲剧本集。系江苏省各剧种传统剧目经整理加工后的剧本丛书。分两期出齐,首期于1954年至1957年由江苏人民出版社编辑出版;二期从1958年至1959年由江苏文艺出版社编辑出版。共出单行本四十余种。江苏人民出版社出版的,1954年有《庵堂相会》(常锡剧,谢鸣执笔;吴白匋整理)、《双推磨》(常锡剧,俞介君执笔)、《衰樵摆渡》(维扬剧,吴白匋执笔);1955年有《鸿雁传书》(扬剧,何鹤执笔)、《大过关》(江淮剧,谢鸣等执笔)、《拦马》(柳琴剧,宋词整理)、《喝面叶》(柳琴剧,宋词改编)、《摘石榴》(常锡剧,钱惠荣等整理;钱惠荣、倪松执笔)、《挑女婿》(扬剧,东升等执笔)、《打面缸》(扬剧,鲍春来记录,何鹤整理)、《绣荷包》(锡剧,谢鸣执笔)、《秋香送茶》(锡剧,俞介君执笔)、《窦公送子》(苏剧,宗青执笔);1956年有《陈英卖水》(扬剧,张玉卿整理)、《养媳妇》(锡剧,谢鸣执笔)、《小鹦哥》(锡剧,俞介君执笔)、《郭华买胭脂》(淮剧,马仲怡等整理)、《打面缸》(锡剧,季彦辉整理)、《偷诗》(扬剧,陈雪波整理)、《借黄糠》(锡剧,谢鸣执笔)、《水泼大

红袍》(锡剧,谢鸣执笔)、《赶脚》(淮海剧,谷广发整理)、《连升三级》(苏剧,徐小香口述;萧铎渠整理)、《双下山》(扬剧,汪复执笔)、《跑窑》(淮海剧,温林整理)、《醉归》(苏剧,宋衡之、宗青整理)、《打花鼓》(扬剧,丁汗稼整理)、《摘石榴》(扬剧,舍子、东升整理)、《真假新郎》(扬剧,汪麟童口述;孙大翔执笔);1957年有《宗泽交印》(淮剧,周月亭等整理;孔春楼执笔)、《扎花灯》(锡剧,王嘉大等整理)、《雄黄山》(扬剧,小金运贵等整理;孔春楼执笔)、《海神庙》(淮剧,筱淑珍、王征夫整理;王征夫执笔)、《封侯恨》(京剧,张桂轩、曾宪洛整理)、《双珠凤》(锡剧,常州市锡剧团《双珠凤》整理小组整理)、《拾稻头》(淮海剧,元阜、谷兆祥整理)、《珍珠塔》(锡剧,谢鸣整理)、《金水桥》《淮剧,王道赞口述;马仲怡等整理);1958年有《白蛇传》(扬剧,丁汗稼改编)、《算命》(扬剧,南京市扬剧团整理)。江苏文艺出版社出版的,1958年有《借子》(扬剧,崔东升整理)、《三审刁刘氏》(扬剧,臧雪梅、欧阳钦整理;欧阳钦执笔)、《蔡金莲告状》(淮剧,曹耀南整理)、《解粮官》(扬剧,崔东升整理)。

新剧百种　戏曲剧本集。江苏省剧目工作委员会选编,江苏文艺出版社出版。自1958年起至1960年陆续出版。收有"大跃进"时期江苏省创作的现代戏和新编历史戏等近三十种,是《江苏民间戏剧丛书》的姐妹丛书。如锡剧有《霍社长回头》(俞介君、谢鸣执笔,1958年6月)、《悬崖勒马》(俞介君、谢鸣、季彦辉编剧,俞介君执笔,1958年9月)、《红色的种子》(夏阳、顾尔镡、俞介君编剧);淮剧有《瞎子观闸》(郁玉春编剧,何步江整理,1959年3月)、《一家人》(乐民等编剧,1959年8月);淮海剧《姑嫂看画》(吴蓟编剧,1959年8月)。另由扬州人民出版社出版的,扬剧有《炼铁的人》(扬州市扬剧院集体创作,1959年1月)、《炉前会》(扬州市人民扬剧团集体创作,1959年1月)、《大运河之歌》(扬州市大运河总队部文工团集体创作,1959年1月)。由常州人民出版社出版的锡剧有《上河堤》(1959年1月)等等。

京剧字韵　韵书。徐慕云、黄家衡编著。1959年1月由上海文艺出版社出版。第一部分论述了京剧唱念对阴阳平仄、五音四呼、韵辙规律等方面的掌握和运用;第二部分为京剧字汇表,依十三辙排列京剧常用字,并用注音符号和汉语拼音注音。1963年10月再版时,著者曾作修改。1980年8月三版时,著者之一黄家衡又增写了《怎样唱嘎调》。

江苏戏剧选　戏曲剧本集。江苏文艺出版社编辑,于1959年9月出版。为江苏省1958年前后涌现的戏曲剧本选,包括《红色的种子》(锡剧)、《一家人》(淮剧)、《满意勿满意》(滑稽戏)、《姑嫂看画》(淮海戏)、《打乾隆》(京剧)等。

元剧斟疑　戏曲考证专著。严敦易著。凡二卷。1960年5月中华书局上海编辑所出版。该书对元剧体制的演变、作者、剧本情节的渊源、脚色行当、题目正名的异同、剧中地理历史和社会制度乃至文字风格的变化等,广征史料与曲籍著录,分析、探讨八十六本元杂剧的真伪及隶属问题,对研究元杂剧具有重要参考价值。

扬剧音乐　戏曲音乐曲调集。武俊达编,陈彭年、陈大琦、张振业、叶传瀚、武俊达、

侯澄阶等记谱整理。1962年2月人民音乐出版社出版。全书分概述、常用曲调、一般曲调、花鼓调、大开口、原始唱腔、清曲套曲及后记等八节，计收曲调及其变体一百六十支(套)。大部分曲调均各附有异名、性质、功能、用法、变化情况等文字说明。概述中扼要介绍扬剧的形成和发展、扬剧音乐的构成和运用。后记说明资料来源。该书整理和保留了大量的扬剧音乐资料，既是重要史料，又具实用价值。

教坊记笺订 戏曲史料。任中敏笺订。中华书局上海编辑所1962年2月出版。唐崔令钦《教坊记》为记载盛唐教坊与音乐情况的史料专著，今仅传残本，叙教坊制度与人事凡十二则(内附曲名十三)；列曲名表，载曲名三百二十五个；另录曲调本事五则。笺订本就原传本补充三处，增列曲名二个，补曲调本事二处。又据大量唐代史料，从理论与考据两方面，对原著进行翔实的笺释，范围所及，超出原著。书后有附录六种，其中《曲目流变表》对研究戏曲音乐源流具有重要价值。

昆曲津梁 戏曲论著。谢也实、谢真茀编著。1962年10月江苏人民出版社出版。系研究昆曲基本知识的著作，计有“识谱”、“歌唱”、“填词”、“作曲”等四章。前两章介绍度曲知识，使读者可以按谱寻声，自行练习。后两章介绍填词作曲的一些规格。书后附录《琴挑》、《游园》、《山门》等昆剧折子戏，曲调均用简谱记录。

淮剧锣鼓研究 戏曲音乐专著。张铨编著。1962年10月江苏人民出版社出版。系作者根据自身艺术实践，参阅江苏省淮剧团音乐组记录的锣鼓谱编著而成。分“绪论”、“正确地估价淮剧锣鼓的传统”、“淮剧锣鼓的重要”、“淮剧锣鼓的来源及其演变”、“淮剧锣鼓的组成要素与结构特征”、“淮剧锣鼓的作用”、“关于淮剧锣鼓的风格”、“继承和发展的问题”等七章。

推荐剧目 戏曲剧本集。中华人民共和国文化部艺术局于1978年1月编印。共选五个戏曲小剧本：淮剧《金色的教鞭》(王沂执笔)、锡剧《“老戏迷”改戏》(徐永明编剧)、淮剧《双送鞋》(王沂执笔)、扬剧《最听话的丫头》(方生执笔)、小戏曲《送鹅》(东里、杨汝申编剧)。这五个戏均获1977年江苏省专业文艺团体创作节目第二轮(戏剧)会演大会创作奖，并于1978年5月，奉调参加在北京举行的纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十六周年活动的演出。

戏曲小说丛考 戏曲小说论著。淮安叶德均著。赵景深、李平整理。中华书局1979年5月出版。上、中、下三卷，分订两册。上卷为戏曲论文，中卷为小说论文，下卷为民间文学论文。戏曲论文有：《明代南戏五大声腔及其支流》、《元明杂剧琐记》、《读曲小记》、《清代曲家小记》等，对戏曲作家、作品及声腔衍变加以论述、考证。

1949—1979江苏小戏选 剧本选辑。责任编辑张慕林。1979年江苏人民出版社出版。共选收1949年至1979年三十年间创作的戏曲、话剧、歌剧的剧本三十六种，其中戏曲剧本有淮海戏《姑嫂看画》、《拾稻头》、《三岔路口》、《借驴》、《锯树》；柳琴戏《相女婿》、《喜

事风波》、《追谷种》；锡剧《错进错出》、《农家宝》、《大年夜》、《双赴会》、《三留老木匠》、《人民路的早晨》、《三亲家》；京剧《枫林渡》、《就是他》；昆剧《活捉罗根元》；山歌剧《送嫁妆》；淮剧《千衲鞋》、《送锹》、《金色的教鞭》；扬剧《把关人》；黄梅戏《送鹅》；梆子戏《心事》；还有独幕喜剧《还差得远》，方言讽刺喜剧《鸭蛋》等。

永乐大典戏文三种校注　宋元南戏校注专集。钱南扬校注。1979年10月中华书局出版。明成祖时所纂修的《永乐大典》，自卷一万三千九百六十五至一万三千九百九十一，凡二十七卷，共收宋元戏文三十三种，仅存一卷三种戏文，即《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《遭盆吊没兴小孙屠》，都是当时书会才人所编写。此三种戏文原是叶恭绰于民国九年1920年在英国伦敦一古玩店中购得，回国后置于天津某银行钱库中，抗日战争胜利后，不知其下落。现今流传的仅为抄本及其翻印本。钱氏据古今小品书籍印行会的排印本进行校注，注释简明扼要，对读者颇有裨益。

汉上宧文存　戏曲论文集。钱南扬著。1980年8月上海文艺出版社出版。收作者1936至1979年间所著九篇论文，即《宋金元戏剧搬演考》（研究中国古代戏班组织、戏场规模、搬演情况）、《琵琶记作者高明传》、《冯梦龙墨憨斋词谱辑佚》、《谈吴江派》（评介“吴江派”沈璟等二十一名主要人物及他们的主张）、《魏良辅南词引正校注》（兼考证魏氏生平）、《汤显祖剧作的腔调问题》（认为汤氏剧作不符“宜黄腔”，而合“昆山腔”）、《市语汇钞》、《从风人体到俏皮话》、《曲律简说》（简介宫调、曲牌、曲韵、四声、句式、衬字等基础知识）。

优语集　历代优语总集。任中敏编著。1981年1月上海文艺出版社出版。1982年10月第二次印刷。全书辑录自西周至民国八年（1919）“五四”以前两千多年的优人戏语三百五十余条。每条优语，均附辑有历代不同记载，加以校订、考证与注释，阐明原始含义及语与语之间的联系。书前有“总说”一篇，列九十条，论述有关俳优的性格、活动、作用及讽刺性优语与滑稽调笑的区别。书后附录“语逸”、“语比”八十余条。该书所收资料总数在五百条以上，约为王国维《优语录》的十倍，是研究戏曲史、曲艺史的有价值的参考书。

戏文概论　戏曲史论著作。钱南扬著。1981年5月上海古籍出版社出版。全书分《引论》、《原委》、《剧本》、《内容》、《形式》、《演唱》六卷，共十九章。全面系统地研究宋、元、明南戏文的发生与发展，涉及到海盐、余姚、弋阳及其支裔诸声腔的变化；研究剧本的流传与存失情况以及形式结构、格律、宫调、曲牌、套数、书会与剧团、脚色与演出、唱念、科范、乐队等，是钱氏戏曲史论著中一部力作，也是我国研究南戏戏文诸著作中一部重要作品。书末附有二百二十余种引用书目，具有参考价值。

戏曲词语汇释　戏曲辞书。苏州陆澹安编著。1981年11月上海古籍出版社出版。所收词语以见于院本杂剧为主，还包括诸宫调中词语、各项术词、市井土语及少数民族的语言，共四千六百八十九条，均引书证，加以注释。另有不需注释的戏曲成语三百五十一

条，辑成《戏曲成语汇纂》附录书后。

元明清戏曲论集　戏曲论文集。严敦易著。1982年8月中州书画社出版。分上、中、下三编，是赵景深主编的《中国古代戏曲理论丛书》之一种。上编《〈元剧斟疑〉补》评述元杂剧的作者及元杂剧的演变，是作者《元剧斟疑》(中华书局上海编辑所1960年版)的补充；中编《曲拾》为对元明清戏曲作家、作品、戏曲史的研究文集；下编《清人戏曲提要》为研究清代戏曲的读书笔记。该书搜集不少可贵资料，是研究元明清三代戏曲史、论重要著作之一。

京剧改革的先驱　京剧史料集。南通市文联戏剧资料整理组编。1982年12月江苏人民出版社出版，列入艺苑掌故丛书。分"欧阳予倩的戏剧改革理论"、"欧阳予倩新编剧目及其演出"、"一所新型的戏曲学校——回忆南通伶工学社"、"一座除旧更新的剧场——回忆南通更俗剧场"、"孤怀因凤种梧桐——欧阳予倩在南通"、"欧剑梅花、同台竞爽——梅兰芳在南通"六章节，附有梅兰芳、欧阳予倩便照、剧照及《公园日报》演出广告影印件等多幅图象。许姬传、欧阳山尊为该书赋诗、撰文。

昆曲格律　戏曲论著。王守泰著。1982年江苏人民出版社出版。该书分"字音"、"工尺谱"、"曲牌"、"套数"、"昆曲格律的应用和发展"等五章，从汉语语音、音韵入手，剖析和论述昆曲曲词、音乐（曲牌、套数）的格律，以有助于一般填词谱曲之用。附录十四篇，其中有南北曲分析例曲、几个传统曲牌套数的分析及《宫调原理及其与昆曲关系的考证》一篇。

武进报·剧谭　日报戏剧副刊(不定期)。创刊于民国三年(1914)8月1日。主编董缌庵。公开发行。内容以京剧评论为主。主要撰稿者有张肖伧、余信芳、张颠、赵琴鹤等。

晨钟报·剧谭　戏剧副刊(不定期)。创刊于民国五年(1916)，延续到民国十年。余信芳为主要编辑。公开发行。以京剧评论为主，登载评介在常州逸仙茶园和新舞台演出的京剧演员的文章，对当时名角如刘玉琴、高惊鸣、沙香玉、郭蝶仙、小杨月楼、梁一鸣、曹喜云等人的表演技艺，均有评介。

公园日报　戏剧小报。民国八年(1919)创办，月份不考。南通更俗剧场主办。葛慎之、顾建坡编辑。四开四版，以随票售出为主，每日发行二千份左右。社址设于中公园凿坏室。当时内容只是起剧目广告宣传作用。欧阳予倩到南通后，于民国八年九月对该报加以整顿，由吴我尊任编辑主任，徐海萍为发行主任。主要撰稿人有欧阳予倩、徐半梅、宋痴萍、沈冰血等，梅兰芳、齐如山、袁寒云，庞独笑、侯疑等到南通时，也供稿。该报常刊载京剧常识和春柳社的话剧活动消息，亦载文艺作品。吴我尊的凿坏室剧谈和风栖杂俎及徐半梅的小说尤为脍炙人口。年底更俗剧场封箱，报纸停刊。民国九年改名为《公园日刊》续办。张孝若(张謇之子)自任社长，施兆论为编辑主任，徐敬成为助理编辑。徐海萍仍为发行主任。撰稿人有欧阳予倩、宋痴萍、顾怡生、张梅安、易剑楼、赵千里等。文章内容多带反帝反封建

色彩，栏目众多，可读性强，时常介绍或转载《新青年》中撰译的剧本，深为读者喜爱。五四运动一周年时，南通学生组织游行，日刊曾用版画描写游行场面，并配文字说明。当时，在张謇支持下，南通又出现迎神庙会，日刊对此连续一周进行讨论，加以批评，触怒张謇，张下令日刊停刊。日刊遂于民国九年七月停刊，南通博物苑现存该报一百一十八期。

戏剧周刊 戏曲刊物。苏州戏剧周刊社发行。民国十二年(1923)七月开办，至九月止，共出九期。该刊分设"票界纪闻"、"剧讯"、"剧乘"、"剧话"、"戏曲家小史"、"剧本"和"读者俱乐部"等专栏。主编尤半狂。主要撰稿人有苏少卿、郑逸梅、周瘦庐等。著名剧评家张肖伧、刘豁公也时有专稿刊出。

早报娱乐版 日报副刊。《早报》创刊于民国二十二年(1933)十月，初为四开两张，后改为对开一折，是当时苏州编排新颖的一张日报。社址初在护龙街(今人民路)祥符寺巷口，后迁护龙街闾林坊巷口。创办人朱庆曾、张寿鹏，社长张寿鹏，主编颜益生。民国二十三年改版后增"娱乐版"，介绍戏剧(包括戏曲)电影动态、评论文章及轶闻掌故等，占八开篇幅，每日刊出，由王绍基(江上行)编辑。

商报·戏剧特刊 日报副刊。创刊于民国二十四年(1935)七月，公开发行。每期对开一版，不定期，共出百余期。先后由张肖伧、邱仲元等任编辑。武进《商报》早期曾辟"剧谭"栏目，民国十五年后，改为"星期俱乐部增刊"，分设小说、诗词、曲论、京剧评论等栏目，由张松庵任编辑。改"戏剧特刊"后，以研究京剧，评介京、津、沪、常演员为主。其中重要的连载文章有陈墨香《京剧提要》、杨尘因《春雨梨花馆剧话》、张肖伧《歌坛绝响录》及《蒨蒨室剧话》、周瘦庐《歌台述旧录》、徐凌霄《嘎调》、齐如山《论皮黄用中州韵》、吴梅《春雪庐剧话》等。主要撰稿人有张肖伧、徐凌霄、舒舍予(老舍)、顾今吾、邱仲元、陶柳遗、张缪子、苏少卿等。

盐阜文娱 戏剧·文娱期刊。曾名《文化娱乐》、《农村文娱》。盐阜总剧联编。1944年8月4日《文化娱乐》创刊出版(八开报纸)，约于1944年底改名《农村文娱》(三十二开月刊)，1945年4月改名《盐阜文娱》。1950年2月15日由苏北盐城区文协筹委会接编，改名《盐阜文艺》，兼收文学艺术作品，《盐阜文娱》乃告结束。《盐阜文娱》(包括前身)常刊现代题材的新淮剧剧本，如青辰《依靠共产党》、芭云《光荣牌》、黄其明《莫忘恩德》等，对淮剧改革起了先导作用。

徐报·戏剧与音乐 报纸副刊。系由徐社(徐州业余艺术团体)借《徐报》第四版开辟的定期专栏。民国三十六年(1947)一月二十日创刊。半月一期，对开竖排版面。由徐社主编。徐社为名誉社长，滕杰(国民党徐州绥靖公署政治部主任)为该刊题写刊头。1948年底，淮海战役开始，《徐报》停办，副刊亦停。

菊影春秋 戏曲期刊。南京菊影春秋社编。民国三十七年(1948)五月创刊，到解放前夕停刊。为公开发行的旬刊，三十二开。社长、编辑不详。该刊主要发表京剧演员评介、

京剧剧目评论、各地剧讯、幕后趣闻等文章。撰稿人均用笔名，有叶红、秋枫、门外汉、过路客等。

南京人报晚刊·新戏曲　晚报戏曲副刊。新戏曲编委会主编。1950年4月2日创刊，每星期日刊出一期，八开报纸第三版整版，内容有："戏曲评论"、"作品选登"、"艺人剪影"、"剧团介绍"、"戏曲消息"、"戏改研究"等。主要撰稿人有：梁冰、严朴、王染野、赵紫谷、苏堃、陈静、萧亦五、周锦泉、文微夫、李天民、杨蟹峰、张震群等。共出六十多期，1951年春节戏曲竞赛曾增加特刊二期。1951年8月随《南京人报》停办而终止。

晓报·影剧周刊　报纸副刊。无锡市文联戏曲改进部与晓报副刊合办。高阳任主编，陈洁任副主编，1950年6月创刊，原名《新戏曲》。1950年11月6日改名《影剧周刊》，至1953年5月23日停刊，三年间，共刊出一百一十三期。刊载戏曲改革专论、戏剧理论、演出介绍、剧目评论、编导和表演心得、艺苑人物、戏曲音乐、戏曲史料、历史剧研究、工作经验、戏剧消息、以及整理改编和创作的剧本等。该刊主要撰稿者有徐扶民、沙陆墟、徐澄宇等。

工商日报·新剧艺　日报副刊。由《新剧艺》编辑委员会编辑，林华主编。1950年11月19日创刊，逢星期日在第三版刊出。该刊为配合戏曲改革而创办，主要发表戏剧、曲艺等方面的作品、评介和理论文章。1950年12月10日、17日出版了"剧艺改进笔谈会"特辑二期，发表周珉、沙漠、郑斯文等十三人的文章，探求剧艺的改进方向和方法。1951年2月2日出版第十期后停刊，改为《民主广场》专栏，继续发表有关戏剧的文章。

江苏戏曲　戏曲期刊。江苏省文化局主办。主编周邨。1959年4月创刊。十六开本，每月一期，是中华人民共和国成立后江苏省编辑出版并公开发行的第一家戏剧、曲艺综合性杂志。主要刊登文艺方针论文、戏曲评论以及剧本、曲艺作品等。该刊从创刊至1960年底，共出版二十一期，先后发表大、中、小型戏曲剧本二十五种，话剧、舞剧、活报剧本十种及曲艺作品多篇。1961年与《雨花》杂志合并，1980年1月复刊，1980年11月起，改名为《江苏戏剧》。

江苏戏剧通讯　中国戏剧家协会江苏分会主办。内部刊物。1980年5月创刊，为三十二开本，主要内容是反映剧协会员艺术活动。出版四期后，1981年3月改版为八开四版报纸，扩大了读者面，增加了新内容，设有戏剧动态、剧人春秋、剧苑新花以及探讨国内外有关戏剧、电影、电视剧、广播剧艺术等栏目，共出版二十九期，1982年底更名为《大幕前后》，改为四开四版，增加了影视故事专栏，始由内部发行改为公开发行。梁冰主持编务。

轶闻传说

古海州的虎戏　海州虎戏，据史书记载，已有二千多年的历史，有《黄公厌白虎》和《崔生取虎妇》两戏，前者是人虎斗，后者是人虎恋。

《黄公厌白虎》是两人表演，一饰"黄公"，一饰"白虎"，边歌边舞。汉张衡的《西京赋》中记"角觝"戏有"东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救"的情节。晋葛洪《西京杂记》记载更详："有东海黄公，少时为术，能制蛇虎……及衰老……饮酒过度，不能复行其术，秦末白虎见于东海……术既不行，乃为虎所杀。"

《崔生取虎妇》一戏流传已久，迄至明代，为海州"百戏"中的节目，有"奔走动乡邻"的效果。戏的第一场是祭虎，崔生途经"东海城"(今云台区南城镇)，见一老父欲"输男祭虎"，崔生自愿代往。第二场是取虎，崔生在庙中，老虎化为美妇，崔生娶虎妻。第三场是别虎，崔生与虎妇生二子，后虎妇又化为虎身，虎妇与夫、子依依话别。

东海孝妇祠的由来　连云港朝阳乡汽车站南侧，原有一座"东海孝妇祠"，又称："娘娘庙"、"窦娥庙"。每年"三月三"有盛大庙会，吸引连云港市海、赣、沭、灌四县众多人们前来。推算起来，有四百余年的历史。窦娥传说在云台区家喻户晓。

《汉书・于定国传》有东海孝妇事。汉代东海郡有一年轻寡妇，独子虽亡，仍克守孝道，侍奉婆母。十年后，婆母不忍媳妇苦守，悬梁自尽。小姑告嫂逼死婆母。东海郡守昏庸，将孝妇逼打成招。狱吏于定国力辩，郡守固执，屈杀孝妇。东海郡竟大旱三年，于定国愤而辞职。新太守上任，巡访于公，杀牛祭孝妇家，天降大雨，当年丰收。晋代干宝撰《搜神记》卷十一"孝妇"载："孝妇名周青，青将死，车载十丈竹竿，以悬五幡。立誓于众曰：'青若有罪，愿杀，血当流下；青若枉死，血当逆流。'既行刑已，其血青黄，缘幡而上标，又缘幡而下。"《说苑・贵德篇》也有详载。

明成化十五年(1479)朐山刘昭撰《汉东海孝妇窦氏祠记》称："孝妇东海人姓窦氏。"首称孝妇为窦氏；又引明《淮安府志》："家前一祠，为前朝敕建，今羽士李启重修，昭谨记之。"前朝当为元代，东海孝妇祠为元朝敕建。明、清又屡改建。明张峰《隆庆海州志》述孝妇祠"在东海县北二里孝妇塚前，正祠三间，东为慈孝堂学姑并记。东厢二间门二重，有司春秋致祠，……"。

元关汉卿作杂剧《窦娥冤》，可能与上述传说有关。清《云台新志・程学桓云台诸山纪

游》记："去此二十里为窦娥坟，古芳可吊。""窦娥庙"一名遂广为传播。

周全的故事　明代戏曲演员周全，徐州人，善唱南北曲。一天晚间他在酒店唱〔赏花时〕，声音洪亮，高低曲折有致。邻有一老商人，平生以知音律自负，演唱者中很少有他满意者。闻周声，困意顿消，坐于床上倾听拍节，默和起来。他越听越像自己平日习练追求之音调，并把最难的第五句也唱得很好。遂跳下床来，拿了桌上的十两白银和色绢等物，置于盘中，双手举盘过顶，跪拜到周全面前说："祖翁，某年已垂死，始闻此声，愿以微物将敬。"此事传为佳话。周全教戏甚严，并能因材施教。每有人来学戏，他都先叫他们试唱一两曲，看声腔属宫或属商，就其相近者教之，发挥其特长。教戏都在夜晚，点香一炷，执于手中，让学生视他举香之高低而唱高或唱低。他认为讲话会分散学生的注意力。由于因材施教，周全教的学生歌唱时一般都能做到高不打结，低不打噎。他有两个得意门生，一叫徐锁，一叫王明，皆兖州人，唱曲颇能传他神韵。周全还是较早在曲词旁注谱的人。

自打嘴巴　明代人颜容，字可观，丹徒人，乃良家子弟，性好戏曲，每每登场，喉音响亮，备极情态。某次，演《赵氏孤儿》戏文，颜容饰公孙杵臼，见观众不为所动，归家即左手捋须，右手自打耳光，直至两颊赤红，取一穿衣镜，抱一木雕孤儿，说一番，唱一番，哭一番，其情孤苦悲怆，真有可怜之色。他日又演此剧，千百观众，哭皆失声。颜容回得家中，又至镜前，含笑深揖说："颜容，真可观矣！"

汤显祖厚葬金凤钿　扬州有个女子叫金凤钿，读《牡丹亭》成癖，一心要嫁汤显祖。后来得知汤显祖有了家室，且在京师待试，金凤钿仍不改初衷，"愿为才子妇"，并寄书达意。汤显祖深感金女情意，但等南宫捷报，赶到扬州时，这位金小姐已死去一日了。金临终遗言道："汤相公非常贫贱者，今科贵后，倘见我书，必来见访，惟我命薄，不得一见才人，虽死难瞑。我死，须以《牡丹亭》曲殉，无违我志也。"汤显祖感其知己，亲为出资操办葬事，庐墓月余方返。

冯梦龙戏添《错梦》　冯梦龙为袁于令《西楼记》添写了《错梦》一折，内中有段趣事。清姚燮《今乐考证》录雪桥居士云："袁韫玉《西楼记》初成，就正于冯梦龙。览毕，置案头，不置可否。袁惘然而别。冯方绝粮，室人以告，冯曰：'无忧，袁大今夕馈我矣。'家人皆以为诞妄。袁归，踌躇至夜，忽呼灯，持百金就冯。及至，门尚开。问其仆，曰：'主方秉烛在书室相待。'惊趋而入。冯曰：'吾固料子之必至也。词曲俱佳，尚少一出，今已为增入。'乃《错梦》也。袁不胜折服，今尤脍炙人口。按：西楼址在秦淮河武定桥下，自许公香岩修葺后，又经易主。若非法菊流传，亦安有过而问者！"又录雪樵居士云："西楼旧址，前临牛市，后俯秦淮。嘉庆初，楚南许公兆桂搆而葺之，亭台窈折，水木清华，自号西楼寓客。"又，清焦循《剧说》卷三中则认为："《西楼》为冯所改之，本名《楚江情》。……凡改处皆自标于阑上。……至《错梦》一出，极口赞其神化不可思议，未尝有改易之说，则《错梦》正出袁手，不可诬也。"

袁于令向舆夫称知己　袁于令因轿夫赞赏《西楼记》，向轿夫称知己，传为佳话。此

事见清龚炜《巢林笔谈》卷二："袁箨庵尝于月夜肩舆过街，适有演戏者，金鼓喧震。一舆夫自语云：'如此良夜，何不唱《楚江情》觉得清趣耶？'袁即命停舆，从者莫解其故。袁出舆，向舆夫拜手曰：'知己。'盖《西楼记》，袁得意笔也。"

又，清姚燮《今乐考证》中录宋牧仲语，谓袁箨庵"一日出饮归，月下肩舆过一大姓门，其家方宴宾，演《霸王夜宴》。舆人云：'如此良夜，何不唱"绣户传娇语？"乃演《千金记》耶！'箨庵闻之，狂喜，几至坠舆。"可能为同一传闻。

孔尚任治水与《桃花扇》 清康熙二十五至二十八年(1686—1689)，孔尚任奉命随工部侍郎孙在丰至里下河一带治水，到过泰州、兴化、盐城等地。他所著《湖海集》述："……予出使三年，居海陵者强半……。"但是他的处境不佳，他在《湖海集》卷九《待漏馆晓莺堂记》中述："……今来三年矣。淮流尚横，海口尚塞……"治水未成，"而庙堂之上，议论龃龉，结成狱案，……"孙在丰去职。"胥吏避匿，视为畏途。即与予同事之官，或还朝，或归里，或散或亡，屈指无一人在者。独予呻吟病饿于兹馆。留之无益，去之弗许，盖有似迁客羁臣，……"此时既不能治水，又不能回京或归家，窘迫不堪，竟至典裘借粮度日。他屡换居所，在泰州，住过泰州署中、宫氏北园、俞家花园、陈庵、五籍园、半笙园，在兴化居李映碧(名李清)枣园等。他在《陈庵记》文中述记："予始至泰州，不知所谓陈庵者。有司为予安公廨，供张衾裯，饮食盥洗之具无不全，旬日之间数易从新者。渐而怠焉，于其敝也，始易之。渐而厌焉，虽敝亦不复易矣。渐而恶焉，凡所安之公廨及供张之具，新者敝者，悉夺以去。予茫茫无所之，乃僦居于此庵。"足见境况愈下，倍受炎凉。期间所交诸友如冒襄、邓汉仪、黄云、许承钦等，系明朝遗老，均已七、八十岁高龄，与孔是忘年之交，所谈所论，不外南明逸事，侯李遗韵，为《桃花扇》积集了资料。泰州俞锦泉有家蓄女部昆班，可为孔提供填词打谱、演习斟酌的机会。以上种种与孔氏撰写《桃花扇》密切相关。有人据《湖海集》卷二《元夕前一日宗定九黄仙裳……集于署中踏月观剧即席口号》诗中有"今宵又见桃花扇"句认为《桃花扇》初稿初演在泰州。

扬州香火戏的传说 唐太宗时，有扬州府属各县的五名异姓举人，上京赶考，误了考期，又无盘缠回乡，便结为异姓兄弟，把家乡扬州的香僮子鼓儿词，在长安城内外敲起竹板说唱，挣钱度日。后被李世民知晓，传他们进宫演唱。唐王很是赏识，竟亲自登场。五岳内坛(香火戏的一派)《神书》中有唱词为证："(太宗唱)你们五人唱得好，就是冷清人难分，涂脂抹粉分男女，孤家御赐锣鼓声，老大涂个花斑脸，老二老旦带老生，老三装个小油旦，老四脸俊扮小生，老五来个杂杂伴，带敲锣鼓带答声。唱得唐王龙心喜，跳下龙座唱戏文，唐王涂个白鼻子，黄元绕在辫子根，串来插去逗人笑，翻跟头来树立星，自从唐王遗留下，如今小花脸为尊。"从此香僮子就有化妆演唱了。唐王一时高兴，在皇宫地下挖了一个深坑，叫他们五人藏在坑内，上用平板盖好。唐王与皇娘皇妃饮酒作乐，用足一蹬地板，五人便在坑内敲打演唱起来，以助酒兴。日久之后，唐王竟将地下五人忘了，五人饿死坑内，便

化作五鬼大闹皇宫，唐王无奈，封五人为镇神五岳，大郎为东岳泰山，二郎为南岳衡山，三郎为西岳华山，四郎为北岳恒山，五郎为中岳嵩山，于是得名“五岳”神会(香火戏一派名)。

戏神的故事　唐明皇夫妻都是戏迷。一次，夫妻俩都要上台，儿子没人抱，就把儿子坐放在案板上。谁知有个演员先卸装，没注意有小孩，将戏衣随手一甩，正好甩在孩子身上，后卸装的也顺手把戏衣甩向案板，越堆越高，直到唐明皇夫妻过完戏瘾，下台来抱儿子时，埋在戏衣堆里的儿子已闷死了。唐明皇厚葬了小太子，封他为戏神。为经常在戏台上看到他，就雕了个木头娃娃，参加演出，这娃娃道具，就叫戏神。

大师哥的传说　唐代御花园内有一班小堂名，娃娃组成。大师哥进宫最早，年龄却最小，貌美聪慧，先进山门，称大师哥。祖师爷唐王某王兄娶亲，花轿进门时，大师哥忽被撞到轿前，轿夫一失手，将大师哥压在轿下，轿起一看，大师哥趴在地下笑嘻嘻地死去，身上竟无一点伤痕，众谓喜神找到了替身。所以大师哥又称喜神。喜神就是戏曲舞台上用作襁褓婴儿的道具，在后台必须俯放，不得仰天，用毕置二衣箱内，备受珍重。

三圣公三路传艺　约在一百五十年前(有说在明末清初)，有三位“拉魂腔”艺人，分别姓邱、葛、张(一说陆、葛、张)，来到徐州唱曲。徐州许翰林，有女许立姑(一说是徐丞相有女徐静姑)，酷爱“拉魂腔”，常召他们三人进府演唱，备置茶饭，资助钱财，三人十分感恩。小姐亡故后，三人背上小姐灵牌，四处流浪演唱。以后分手，邱某流落到安徽泗州一带演唱传艺，逐渐形成淮北的南路“拉魂腔”，即后来的泗州戏；张某流落到海州、沭阳一带演唱传艺，逐渐形成海、沭一带的东路“拉魂腔”，即后来的淮海戏；葛某流落到徐州、鲁南一带演唱传艺，逐渐形成这一带的北路“拉魂腔”，即后来的柳琴戏。这三个剧种的剧目、唱腔也相近似，过去都称“拉魂腔”。“拉魂腔”艺人尊称他们三人为祖师爷，合称三圣公。

“拉魂腔”名的来历　旧时，柳琴戏、淮海戏、泗州戏所以都有“拉魂腔”之称，内中有段传说。很久以前，徐州乡间有位小大嫂，十分爱听地方戏曲。一天，丈夫出门，她正在家中忙碌，天色已晚，忽听小锣打响，她丢下活计，抱起小孩，带上板凳，就去听戏。听了一会，怕孩子哭闹，忙给喂奶，一瞧怀里，不是小孩，而是南瓜。她想，定是刚才南瓜地里绊了一跤，天黑心急，错抱南瓜，丢下小孩。她忙去南瓜地摸找，竟抱起个枕头。再跑回家，撩帐一看，她孩子睡得正香，此事遂成趣谈。皆说戏中所唱之曲果能“拉魂”，于是“拉魂腔”名便流传开去。

时瑞生杀板踩断耙　时法，字瑞生，明末清初人，家住兴化周奋缸顾村。他从小酷爱唱戏，成年后，在田地做活也边唱边劳动。一次，他站在耙上耙田，嘴里唱着，脚下打着拍子，唱到要杀板了，就用脚一跺，哪知把耙给踩断了。回到家，父亲问他，耙怎么断了，时瑞生答道：“我在耙上唱曲子，杀板时将耙踩断了。”父亲又问：“板杀住了没有？”“杀住了。”“杀住了就好！再拿一张新耙去。”

武氏兄弟作柳琴　相传二百多年前，山东临沂有武大团、武二团兄弟俩，逃荒要饭

来到徐州府，常住破庙。一天，大团眼望庙中手抱琵琶的金刚出神，暗自思量，如能造一把琵琶，弹着卖唱，该有多好。他把自己的想法说与弟弟，于是，二人一起动手，找到柳木一块，在上面挖槽，又用桐树板作槽盖，秫秸当品，水胶粘好，装上丝弦，制成一把琴，弹来倒也好听，此琴形状好似金刚的腿，便起名“金刚腿”。兄弟二人带着它，边弹边唱，讨得不少银钱食物。很多艺人向他们学习弹唱，流传下来，形成了后来的柳月琴。后来柳月琴又被改革成一种高音弹拨乐器——柳琴。

洪山戏班助太平军攻打六合　据六合县志载，太平军攻打六合城，久攻不下，就设法串通洪山戏班子，在六合城东门外二里左右的泰山墩搭台唱洪山戏，吸引了八方观众。散戏时，太平军士兵夹在观众当中混进城里。几天下来，利用此计，大批太平军士兵进了六合城。于是里应外合，太平军从小南门破城而入。姓温的知县，无法逃跑，投荷花池自尽。

大红纱裙　传说清末，京都某戏班经新安镇赴南京治台家祝寿，船至西河口，新安镇士绅票友闻讯上船，要求戏班在新安镇唱一台，班主推说事急，不敢耽搁。地方董事命众票友搬下戏箱，给话说：“不唱一出《刘三姐赶会》不许走。”班主没法，想出一计说：“不是不唱，实在《刘三姐赶会》角色多，本班缺物少人。”票友答道：“服饰道具，我镇应有尽有，任你借用。”班主沉吟道：“别的好办，只有一物难找。”“何物？”“翁姑祭将，难织龙袍。”新安镇士绅票友给懵住了，不知所指何物。班主说：“如缺此物，戏难开锣，望行方便，如有此物，当送戏一台，谢地方厚爱之情。”镇上人士也允承，若寻不到此物，演戏作罢，当酒菜饯行。可一时又猜不出这个谜语，因有关地方脸面，众人十分着急。于是想起了新安镇七排人汪大爷。汪大爷饱学多才，平时沉默寡言，人称“哑圣”。不多时将汪大爷请到，哑圣问明情由，哈哈大笑：“何难哉！到八佛庵看戏！”这时八佛庵庙台下已挤满观众。哑圣便端坐头排中间，用拐棍在罗底方砖上敲两下说：“开锣啊！”班主见是一位鹤发童颜老者，不敢怠慢：“本班缺‘翁姑祭将，难织龙袍’一物，无法开锣，老翁见谅！”哑圣立起责之：“我不是已令小孩子送后台啦？”班主转身后台，只见一童子，手捧一条大红纱裙：“奉爷爷之命，此物交送班主。”班主大惊，这个谜语经在许多堂会庙台张示征射，都未得解。不想在新安镇被猜中了。慌忙道：“佩服！佩服！”说罢，向场面一挥手：“开锣！”散戏后，新安镇设宴招待戏班，另送白银数锭。班主执意不受。哑圣说：“出门人头不顶锅，吃喝乃略尽地主之谊，听戏给钱是常理，不收钱，岂不是让人笑话新安镇看白戏！”班主才收下银两，分于众人。有人诗云：“哑圣射中红纱裙，余音袅袅八佛庵。”一时传为佳话。

三年不翻头　一次王鸿寿到北京崇文门外广兴园演出，在后台与谭鑫培靠桌子两边喝茶。谭鑫培忽然提笔在水牌上写了“谭叫天演戏一年不回头”。王鸿寿一看，跟着写上：“三麻子演三国、列国戏，三年不翻头。”

王虎臣五十三坡显武功　京剧演员王虎臣的表演、嗓音、武功都很好，在上海的名气很大，常常客满。抗日战争前，王虎臣来到镇江，在舞台演出，不料上座情况不佳，心中不

快。一天，他坐人力车去游览金山。车子拉到五十三坡时，他一个跟头从车子上翻下来，又一个跟头从地面翻上车去，轻巧灵活，而拉车的车夫却未察觉出来。路上行人见了无不交口称赞。

三文人争改戏文　晚清进士朱璐，家住海州西平明，官至内阁中书、太子太傅，才智过人，幽默风趣。告老还乡，酷爱家乡小戏(淮海戏)，常请小戏班到家，奉茶供饭，对艺人十分尊重。艺人也尊重朱老先生，常请他评论戏文。经他修改的《皮秀英四告》戏文，既保留了原有乡土气味，又使结构层次更加清楚分明，增添了文采韵味，艺人爱唱，观众爱听。当时有一位沈翰林，素与朱璐不和，退居海州家后，听说朱璐改戏，也请来小戏班，自己推敲起小戏《大书馆》来。州西一位老塾师周长善，在他俩影响下，也动手润笔《樊梨花点兵》中的一段。这样三出小戏经他们三位文人修改，增色不少，各戏班争相演出，至今传为佳话。

大路乡不唱《双合印》　《双合印》一剧写的是丹徒县大路乡刘金龙，依仗父势，横行乡里，暗造宫殿，招兵买马，意图谋反。刘家庄园长达四华里，号称"驴驮钥匙马驮锁，跑马关大门"。为刘家打灯笼者住处称"灯笼村"。养恶狗的巷子称"恶狗巷"。百姓上告，朝廷派巡抚查办，巡抚反被刘金龙害死于水牢。朝廷再派巡抚董宏前去，又险遭毒手，后终将刘金龙满门抄斩。刘家有一同宗，为免遭株连，一夜之间，全改姓许，村名改为许家弄村。"灯笼村"、"恶狗巷"及"许家弄村"名称现尚存。大路乡刘氏后人认为这是祖上的耻辱，凡戏班来大路乡演出，均不点唱《双合印》。

句容"三不演"　句容一直流传有"三不演"的习俗：一、陈武乡佴池村不演《双下山》，传说剧中小尼姑及小和尚是出自村北小鼻子山两侧的仙桃庵与碧桃庵(两庵旧迹尚存)，佴池人认为该剧"有辱先人"，所以禁演。二、茅西乡前、后潘村不演《杨家将》，相传潘仁美出生此地，潘氏后裔也以"有辱门楣"禁演《杨家将》。(此处潘氏家谱中的"潘"字少一撇，写成"潘"，据说是在潘仁美被抄家时，族人怕株连所改)。三、环城乡刘亭村不演《狸猫换太子》，据说也由于刘妃的娘家在刘亭村，所以不演。

绸商陶天宝与《三娘教子》　镇江过去以"江绸"闻名。有个江绸商人叫陶天宝，家有万贯财产，在去河南做生意时，被土匪杀害，家里留下三娘和已去世的大娘留下的儿子。三娘管儿子，儿子不听，三娘怒割机头，后经老家人劝说，儿子向娘赔礼，从此学好。传说京剧《三娘教子》中的绸商即陶天宝。

文曲星破台　民国八年(1919)，南通更俗剧场建成，于重阳日隆重开幕，南通各界代表，前后台演职员及伶工学社师生数百人参加开幕典礼。军乐声中，董事长张謇亲自升旗，发表演说，各界代表讲话祝贺。最后由一人手执一大烛台，上点大红烛，在前引路，张謇紧随其后，跑遍舞台各个角落。这是什么"仪式"？台下观众心中有数，这是在"破台"。旧例，新舞台落成，先要"破台"，方保演出平安。"更俗"要提倡新风，不搞迷信的"破台"，于是便有上述"新法"，因张謇是状元公，"文曲星"下凡，所到之处，鬼神回避。

敬请诸君勿吃瓜子　民国八年(1919),南通更俗剧场为倡导文明,前、后台施行新规约,场内不得随地吐痰,不得吃瓜子。但观众习惯一时不易改变,欧阳予倩别出心裁,由两名童子,身穿红背心,上镶“敬请诸君勿吃瓜子”八字,在过道来往行走,引人注目。如有人吃瓜子,便随手用精美小畚箕和小扫帚扫干净;如有吐痰的,即用干净毛巾随时擦去,如此使观众不好意思,自觉遵守。这种办法可谓新颖,在当时起了很好的作用。

滩簧跟马车进苏州城　国民党统治时期,苏州不准滩簧进城演唱,不准马车进城营业。民国二十二年(1933)一月十三日至十五日,苏州开明大戏院邀梅兰芳、金少山等演出《玉堂春》、《霸王别姬》等戏,三天戏票早已售完。那天,梅、金等一行乘火车到苏州,改坐马车进城,城门守警不予通行,这可急坏了开明大戏院的老板,赶忙走某官太太的门路,竟破例让马车进了城。锡剧艺人得到消息,借此也要进城演唱。杨云祥出首,组织苏锡文戏研究会,请律师据理说话,当局只得除禁,让锡剧进苏州城演唱。因此,流传“滩簧跟着马车进城”的趣谈。

丁兰荪扔戒指　有一年,昆剧旦脚演员丁兰荪在昆山马鞍山麓的邑庙演出《琵琶记·剪发卖发》,饰赵五娘一角。谁知一抖水袖,竟露出了手上的戒指。散戏后丁兰荪到几位知名的曲友处告别,一位曲友打趣说:“看来越五娘还不到卖水发的地步,手上不是还有一只戒指嘛?”丁兰荪被说得面红耳赤,出门后,他越想越不是滋味,经过半山桥时,一伸手取下戒指,丢入河里,发誓说:“我再到昆山县来演出,除非金戒指氽起。”

张鉴千称霸剪靴　三十年代初,昆山县国民党县党部书记张鉴千,一次戏瘾大发,要票演一出老旦戏,指明要向昆班仙霓社暂借一双新官靴。当时戏班里,没有多余官靴可借,正好,仙霓社准备离开码头去青浦,于是连夜收拾行装,打算一走了之。哪知张鉴千大发淫威,下令昆山脚行,没有他的允许,不准帮仙霓社搬箱装船。当时规矩,脚行不搬,戏箱不能动地方。幸有几位昆曲爱好者出面说项,张鉴千才松口,但官靴一事要照办。仙霓社无奈只得送去。张鉴千见靴子送来,拿起剪刀,将靴子拦腰剪成两段。仙霓社艺人忍气吞声而去。

南京禁演扬州戏六十年事件　民国二十二年(1933),南京建康路上有一金陵大戏院,老板乔粉年(艺名乔玉琴,原是京剧名刀马旦)邀请扬州戏镇江帮班子到金陵大戏院演出,主要演员有臧雪梅(即大狮子)、孔少兰、吴兰芬等。夫子庙有个“花国总统”(即当地头牌歌妓)张慧卿,擅唱生脚,非常欣赏臧雪梅的唱腔演技,不久两人便产生了爱慕之情。此事触怒了实际霸占着张的国民党警察局便衣督察萧某。萧以“油头粉面,有伤风化,难登大雅之堂”为由,报告国民党社会局禁演扬州戏。社会局亦即宣布禁止扬州戏在南京演出。乔粉年通过京剧演员金少山的朋友、行政院秘书长褚民谊出来调停,很快开禁,扬州戏得以继续演出。萧某不甘罢休,又诬说扬州戏易被共产党利用,要求彻底禁演,社会局便又以“油头粉面,引诱妇女,装神做鬼,谣言惑众”为由,登报明令:禁扬州戏六十年。公众大哗,

文明戏名演员顾无为、卢翠兰夫妻四出奔走呼吁，无济于事。乔粉年与戏班商议，将扬州戏更名武林戏(即杭剧)，演出时，台口装红、白两灯，守门人亮白灯，台上便唱扬州戏；若有军警来查，则亮红灯，台上便立即改唱武林戏或道情春戏。后来被军警识破，扬州戏班被赶出南京城，只好在下关龙头房、中华门外和三汊河等城郊演出。后又被赶出，只得去芜湖、安庆、铜陵、卢州、滁县、蚌埠、上海等地演出。抗日战争前夕，国民党无暇顾及此事，扬州戏艺人又悄悄回南京，在大世界和民益公司等剧场演出。

万金不卖贞千秋　据传二十世纪三十年代，丰县一位秀才迷上梆子戏名艺人红大褂子——孙秀芹，发出大红请帖，随带大洋百元及一首诗，诗曰："百元大洋求一宵，欲尝艳客笑眉梢。只要红女肯共枕，万贯家产一旦抛。"孙秀芹接到请帖，和诗一首："台上作态数风流，台下垂泪饮悲愁。绝技相当价斗米，万金不卖贞千秋。"连同百元大洋交来人带回。秀才自作多情，相思成病，忧伤而亡。无独有偶，丰县梆子戏另一名艺人绿大褂子——张凤仙也遇上同样的麻烦。商会某会长请张赴宴。宴前逼张凤仙作诗。凤仙本无文化，但能背百多首戏诗，出口应道："管弦歌舞庆太平，悲欢离合俱假情。今朝演得一场戏，且赠世间众公明。"会长立即和诗一首："管鸣弦颤怡心神，一半是假一半真。二人逢场来作戏，及时行乐是仙人。"吟罢欲行无礼，凤仙挣脱，并念诗一首："说书唱戏劝人方，乐善好施日月长，不贪色财行正道，留得美名天下扬。"念罢转身告辞。

单楼四对台　民国二十三年(1934)初，丰县城西单楼村大财主蒋天赐给上辈立碑，唱了四天四夜四台大戏，一时轰动，吸引苏、鲁、豫、皖四省接壤地区几县数千人前来看戏。四台戏设在今单楼乡政府北边，分东西南北四面。一台柳子戏，三台梆子戏(红大褂子班、宗连璧小窝班、华山乡傅张庄张二娃班)，每台白天演两场，晚上演一场，宛如璧戏曲大赛。名戏班都演出拿手戏。柳子戏有《韩罗锅抢亲》、《火焰山》、《高老庄招亲》等；梆子戏有《桃花庵》、《双头驴》、《阴阳报》等。柳子戏《韩罗锅抢亲》搬出使彩特长，开打中刀来枪往，扣人心弦，赤膊光背，大刀砍肩劈头，长枪刺透胸膛，剪锥直插眼睛，满台嚎叫，狂蹦乱跳，血淋淋一场厮杀，观众一片叫好。梆子戏《阴阳报》判官从上场门鱼跃出场，也不落俗套。最后各班都不肯率先煞戏，只得由大老执(总负责)王志行派人持枪阻止演员出场，同时停演。

活铡陈士美　三十年代，梆子戏一个戏班在小山窝里为一伙土匪演出，这天演的是《秦香莲》，演至包公怒铡陈士美时，大头目突然跑来，对班主说："掌班的，来个带彩的，我给你个活人铡！"班主吓愣了，忙说："当家的，我们唱了这么多年戏，可从来没铡过活人，就免了吧！""不行！你们没铡过，我来铡给你们看！"说着，叫手下人抱来一个"肉票"(人质)，是个老财主，早已面无人色，嘴里直骂儿子疼钱不疼父。大头目把"肉票"放进台上的道具铡刀里，铡了几下铡不动，于是掏出盒子枪，"砰砰"两枪，打死了"肉票"。看着这场活铡陈士美，台下土匪狂呼乱叫，台上演员浑身发抖，有个演员吓成精神病，不久死去。

李美容挺身护姐妹　民国二十六年(1937)八月十三日，日寇入侵上海。苏锡文戏李

庭秀班在无锡新安镇演出。日机来轰炸，李庭秀病重受惊，不幸亡故。其妻李美容接领李家班。后至稍塘桥演出，当地自称抗战游出队的大队长李某，着戏院老板来说合，以金手镯一副、金项链一根、金戒指一只为聘礼，欲娶李美容为第三房姨太太。美容坚决不允，第四天夜戏完，连夜开船逃脱。是年底，李美容领李家班乘木船顺洋溪河西行，进宜兴山区避难，至分水墩，岩上日寇检问所喝令停船，李美容忙让几个女学徒躲进后舱，自己钻进衣箱，舱内躺着刚生小孩的王彩凤。船靠岸，一日军士兵和一女翻译上船检查。日兵一见王彩凤，大叫要花姑娘，王吓得只会哭喊。这时李美容从衣箱里出来，向女翻译说明实况，望代向日兵说情。日兵执意要去后舱检查，李忙向女翻译哀求："后面是我几个女徒弟，她们父母交给我，我不能对不起她们。我们跑码头唱戏，没有什么……"日兵听翻译叽咕了几句什么戏班之类的话，仍吼着要花姑娘，又去拉王。李美容上前向翻译说："我去。"日兵瞧瞧李，便让李跟他们上岸。李回头对船上人说："马上开船。"大家哪里肯依，说："我们等你。"李只得又说："我明朝七点前不回来，你们就开船。"船上人见她去了，都嚎啕大哭。翌日清晨，李回来了，大家含悲忍泪，即速开船。

一张米条　陶勇司令员（新四军一师三旅旅长）喜爱京剧，也爱护戏曲班社，常帮助艺人，支持演出，艺人亲切地称他"大老板"。1942 年春，陶司令派人接赵长保班到茸镇演出，一时没有地方搭台，陶司令便通知司令部电台转移，腾出地方演戏。1946 年解放战争开始，新四军北撤，有的戏班困在敌占区，陶司令特派一名科长，冒着危险，送去一千斤大米的"米条"，艺人们感激不尽。

跟头翻进据点　抗日战争时期，在南通地区活动的一些班社艺人常掩护共产党、新四军。一次，一位共产党员被捉进据点，戏班就派金鹤松、赵鹏飞两人去求情营救，说那人是来戏班探望亲人的。日本鬼子心疑："你们是唱戏的？跟斗的会？"。他俩说："会！"当场就翻。鬼子存心捉弄取乐，竟一连让他们翻了几个小时，翻得筋疲力尽，布鞋底都磨穿了，这才把他们三人放了。事后人们说他们胆子真大，翻跟斗翻到据点里去了。

演戏打炮楼　1942 年，日伪军盘据李堡镇，在附近建造炮楼据点，烧杀掠抢，无恶不作。抗日组织为打击敌人气焰，决定出击一次。当时伪军中有一团长纪雄，喜唱戏，常请班社或票友演出。纪雄妹妹纪琳，是中共地下党员，常在纪雄面前宣传抗日，他颇受影响。这年正月半，由纪雄请来了大先生（丁明全）戏班，在都天庙庙台票戏，节目是《贺后骂殿》。台上唱得正起劲，忽听有人喊："区公所失火了！"纪雄在台上把胡子一拉，大喊："你们不要慌，继续看戏！"炮楼的敌人见区公所失火，慌忙出动救火，我方乘机拔掉了敌人的炮楼，打了一个漂亮仗。

戏班子救了两个"新四军"　日军占领兴化期间，京剧演员瘌红子（吴春霖）带戏班在靠近瓦庄的扒灰舍子唱戏，演的是《双龙会》。一天有两个新四军在台上宣传演讲，"二黄"（伪军）突然到庄了。瘌红子急忙叫这两个新四军脱下军装，将两支短枪藏在衣箱底下，

并让他们穿上戏装，扮成两个和尚，台上照常唱戏。“二黄”来查，没有发觉。两个新四军在戏班子的救助下安全脱险。

严凤英反串张飞　南京解放前夕，二十岁不到的严凤英，生活艰难，几经辗转，流落南京，在上乘庵米高梅舞厅伴舞，易名严岱峰。1950年，“友艺集”京剧茶座在太平南路安乐酒家（今江苏饭店地址）成立，喜爱京剧的严凤英也常去“友艺集”聆唱学习，因而与甘律之相识，不久两人结为夫妇。严向甘律之的父亲甘贡三学了不少京、昆剧目，技艺长进。一次，“友艺集”决定演出一场全部反串的堂会戏，剧目有《双姣奇缘》、《黄鹤楼》等，唯《黄鹤楼》缺少能反串张飞的人选。陈振构想起曾听严凤英练过黑头的“哇呀呀”，便半开玩笑地对她说：“凤英，没人演张飞，你来吧！怕不怕？”严凤英脱口而出：“来就来，台上没老虎，怕么事？”1951年10月30日晚上，“友艺集”剧场早已满座。《黄鹤楼》一开场，严凤英扮演的张飞，随着〔急急风〕快步出场，一声炸音“哇呀呀”，声震全场，满堂喝彩，接着铿锵有力的〔摇板〕，把张飞爽直憨厚、是非分明、鲁莽急躁的性格，淋漓尽致地表现出来。

谚语·口诀·行话

谚　　语

通用谚语

舞台小天地，天地大舞台。

不像不是戏，真像不是艺。

以无像有，以虚像实。假戏真做，以假见真。

剧本剧本，一剧之本。

装龙像龙，装虎像虎；装龙知龙，装虎知虎。

装得不像，不如不唱。

要一人千面，不要千人一面。

死戏活人唱，演人别演行。

宁穿破，不穿错。

神不到，戏不妙。

身在戏中，戏在心中。

心里有了，外头也得有。

色随言转，浑身带戏。

一身戏在脸上，一脸戏在眼上。

上台凭的眼，喜怒哀乐全。

演员不动情，观众便走神。

出场带戏来，下场带戏去。

戏要三分生。

一清二浑三不见。（一场不如一场）

程式是死的，演员是活的。

擒字如擒虎，每字圆如珠。

咬字不清，钝刀杀人。

台上一语，重如千斤。

千斤白口四两唱。

三分唱，七分打。

黄腔一半，丢板全无。

一响遮百丑。

唱戏没板眼，等于孩子喊。

饱拉饿唱。

戏不离技，技不离戏。

艺中有技，技不同艺。

一台无二戏。

全台一棵菜。

台上无闲人。

一台锣鼓半台戏。

场面不虚响，演员不妄动。

天生一半学一半。

三人同台，必有我师。

台上三分钟，台下三年功。

台上站一站，台下千滴汗。

三日不唱口生，三日不练手生。

千学不如一看，千看不如一练，千练不如一演。

武功要练好，三百六十个早。

笙仨月，笛半年，要学丝弦功夫缠。

百日笛子千日箫，小小胡琴拉断腰。

慢要松，快要绷，不紧不慢才是功。

说书的嘴，唱戏的腿。

行家一伸手，就知有没有。

生旦净末丑，狮子老虎狗。（指演员各行当都能演）

淮剧谚语

演戏不认真，如同毁自身。

艺术难掺假，观众最行家。

学艺不精，万代灰孙。

台下多流几滴汗，台上多把几分看。

一回生，二回熟，三回四回摸不着根。

一引，二白，三笑，四哭，规模格局，滚瓜烂熟。

会唱不会敲，有本事也不高；会敲不会唱，拿不到一股帐；会唱不会拉，不是老行家。

上了戏台无大小。

二十岁“喊戏”，三十岁“唱戏”，四十岁“演戏”。

三小戏，两小戏，全凭演员真玩意。

吃酒端空杯，骑马绕大腿，丝绸包穷骨，全凭嘴套嘴。（指舞台上是在做戏，并非真实生活。）

日行千里不出庄，恩爱夫妻不同床，嫡亲父子不同姓，兄弟姐妹不同娘。（演戏趣语）

至亲好友，不唱《隔墙》、《访友》。（《隔墙》为《花墙记》中一折，《访友》即梁山伯访友，词语黄色，演员间为至亲好友者亦不唱。）

周二娘的小戏——格式多。（歇后语。格式即身段姿式。）

梆子戏谚语

无“丰”不成梆。（丰县出梆子戏演员）

不拿奸贼不煞戏。

哭头跑坡临潼山，斩子骂阎过五关。（指梆子戏的红脸戏，即《哭头》中赵匡胤，《跑坡》中周文王，《临潼山》中李渊、秦琼，《斩子》中杨延景，《骂阎》中胡迪，《过五关》中关公。）

一鼓二锣三弦手，梆子、钹镲共八口。（梆子戏最低乐队人数）

贫嘴老旦呱哒丑。

饱吹、饿唱、气打鼓。

一鼓二锣三下手，梆子铙镲跟着走。

学会“五六五”，吃满徐州府。

柳琴戏谚语

拉魂腔，拉魂腔，不怕你不来，就怕我不唱。

喝酒就狗肚，听戏听“肘鼓”。

卜拉门儿的拉魂腔，卜端品脚上拴铃铛，东村唱戏西村看，赶集串镇唱满场。（卜拉门儿即卜端品，柳琴戏著名艺人。）

七忙八不忙，九人看戏房，十人成大班。（指戏班人数）

九腔十八调，七十二哼哼。（指柳琴戏曲调特点）

响了旦，吃饱饭。

中不中，先看旦丑生。（柳琴戏主要行当）

旦改生，个个中。

中不中，老宫声。（宫声韵属宽韵）

饱生、饿旦、撑死的丑。

准不准，老官品。（官品八度音定准，即可弹奏。）

会弹不会弹，逮个官品缠。（指演奏柳琴）

没有熏不透的锅屋。（“锅屋”即厨房。学艺多看多练，功夫定能到家。）

年前麦后，唱戏的对头。（年前麦后是演戏的淡季）

唱不尽的“灯”（《观灯》），点不完的“兵”（《樊梨花点兵》），演不完的“四告”（《皮秀英四告》），唱不完的“花园”（《大花园》）。（均为柳琴戏常演剧目）

梆子戏离不开金銮，柳琴戏离不开花园。（金銮指宫廷戏，花园指两小戏。）

西歧南唐二五反，点兵四告大花园，鲜花罗鞋压裙记，四平八盘小鳌山。（指柳琴戏常演剧目《西歧州》、《南唐》、《三反》、《五反》、《樊梨花点兵》、《皮秀英四告》、《大花园》、《鲜花记》、《罗鞋记》、《压裙记》、《四平山》、《八盘山》、《小鳌山》）

口　　诀

淮剧口诀

笑不露齿，行不露足。

坐不满座，站不挺腹。

站如松，坐如钟，卧如弓，行如风。

手不过头，膀不过肩。

气要满足，字要咬准，声要圆润，腔要劲纯。

字正腔圆，字清腔纯，高腔轻过，字重腔轻。

快板要清，中板要准，掼板要紧，散板要稳。

逢连必断，逢快必慢，逢高必低，逢重必轻。

唱要合情，眼要传神，手要有范，腰要扎根。

昆剧口诀

身段八要：辨八形，分四状，眼先引，头微晃，步宜稳，手为势，镜中影，无虚日。

辨八形——身段中有八形，须细心分清。

贵者：威容、正视、声沉、步重。

富者：欢容、笑眼、弹指、声缓。

贫者：病容、直眼、抱肩、鼻涕。

贱者：冶容、邪视、耸肩、行快。

痴者：呆容、吊眼、口张、摇头。

疯者：怒容、定眼、啼笑、乱行。

病者：倦容、泪眼、口喘、身颤。

醉者：困容、糢眼、身软、脚硬。

分四状——四状为：喜、怒、哀、惊。

喜者：摇头为要，俊眼、笑容、声欢。

怒者：怒目为要，皱鼻、挺胸、声恨。

哀者：泪眼为要，顿足、呆容、声悲。

惊者：开口为要，颜赤、身颤、声竭。

但看儿童有事物触心，则面发其状，口发其声；喜、怒、哀、惊现于面，欢、恨、悲、竭发于声。

眼先引——凡作各种状态，必须用眼先引。故昔人有曰："眼灵睛用力，面状心中生。"

头微晃——头须微晃，方显活泼；然只能微晃，不可大晃及乱晃。

步宜稳——台步不可大，尽人皆知矣，然而亦不可过小。总之，须求其适中，以稳为要；虽于极快、极忙时，亦要清楚。

手为势——凡形容各种情状，全赖以手指示。

镜中影——学者宜对大镜演习，自观其得失，自然日有进益。

无虚日——言其日日用功，不可间断；间断一日则三日不能复原。学者切记之。

文胸武肚轿裤裆，书臀农背秃光郎，瞎目媒肩二半扇，道领画袖奶扇旁。昆剧"十二把扇子"用法口诀。"文胸"，读书人扇子扇胸前，幅度小，动作斯文；"武肚"，武人（将军、侠客、强盗等）扇子大，动作也大，从肩扇起，直落肚皮；"轿裤裆"，抬轿拉车人，腿脚出汗，裤管卷起，裤裆最热；"书臀"，教书先生，整天坐着，臀下怕热；"农背"，农人弯腰种田，太阳晒脊，先要扇背；"秃光郎"，秃头冒汗怕痒，先向头顶打扇；"瞎目"，瞎子只觉眼睛冒火，总扇眼睛；"媒肩"，媒婆、卖婆等讨好卖乖，扇自己肩头，又扇别人；"二半扇"，二爷一类人物，奉承拍马，半扇自己，半扇他人；"道领"，道士、和尚，穿着道袍袈裟，仅领口宽松通风；"画袖"，书画家臂腕用力出汗，常向袖口里扇风；"奶扇旁"，奶妈侍候小主人，推着摇篮催眠，一面扇小主人，一面拍打腿旁，驱赶蚊虫。

"八块手帕"用法：

媒婆甩手帕——媒婆做媒，三分讨好七分骗，说话一句，手帕即甩向人面前，自觉好看，人家讨厌。

喜娘摇手帕——喜娘多为徐娘半老，穿着花梢，爱摇手帕，显示能干，引人注目。

官婆拎手帕——官婆老是拎着手帕，肩胛僵直，手臂梆硬，一本正经，以示奉官府之命，六亲不认。

小姐撕手帕——大家闺秀，烦闷、恼怒、羞涩之时，把手帕轻轻揉撕。

丫头托手帕——丫头托惯茶盘，手帕也托，一手托手帕，一手做手势，左右呼应，符合身份。

姑娘捏手帕——小家碧玉，民间年轻女子，身份不高，不可太文气，捏捏手帕，显出性格。

彩旦抛手帕——开茶馆、打拳卖艺一类中年妇女，一出场即把手帕抛向空中，稳稳接住。

傻瓜塞手帕——傻小姐、呆姑娘，两手笔直下垂或张开，大襟上塞一块鲜艳大手帕，人物突出，色彩强烈。

行　　话

戏曲艺人之间常使用一些行话，其中有的是业务性的术语，有的是隐秘的暗语。有些行话可共同使用，有些行话则只能在个别的剧种内使用。简记如下。

通用行话

打通	开演前闹台锣鼓。
开锣	开演。
拣锣	演出结束。
检场	旧时演出进行中置放道具、帮换服装、递茶送巾者。
赶场	此场演毕赶往另场演出。
催场	提示演员准备上场。
候场(听场)	上场前在幕内等候。
笑场	台上走神，戏外发笑。
误场	误了上场。
走场(走台)	在即将演出的舞台上排戏，以熟悉和适应大、小不同的舞台。
拉场	走排舞台地位。
抢场	演出进行中抢换道具、服饰、头饰等。
救场	台上出现突发变故，紧急设法补救，俗云“救场如救火”。
赘场(坠戏)	演戏拖沓。

亮箱戏	一般首场所选戏码，脚色众多，行当齐全，以展现阵容，亮示箱底(亮行头)。
报效戏	学戏满师，为师傅演戏。
正戏	一台戏中的主要剧目。
垫戏	垫演正戏的剧目。
重场戏(重头戏)	一个剧目中的重要场次或段落。
煞戏	演出终止。
抢戏	不符剧情地抢唱抢演。
马前	快些。
马后	慢些。
戏篓子	会戏很多者。
戏状元	演技高超者。
戏混子	演戏不认真，不求精细。
说戏	口授教戏或排戏。
假嗓(小嗓)	假声。
真嗓(大嗓)	真声。
喊嗓	练嗓(练气息声音)。
吊嗓(调嗓)	伴随琴弦练唱。
响器	打击乐器，如锣、钹、镲、鼓等。
水词	任何剧本都能用的陈词滥调。
倒字	吐字四声不正。
掉板	板头节奏不准不稳。
荒腔(黄腔)	唱音不准。
冒调	唱音略高于规定调门。
跟包	旧时角儿(主要演员)演出时私人专用服务人员。
包银	旧时戏班班主付给聘用艺员的每月固定报酬。
反串戏	互相串演非本人应工行当的角色。

里下河京、徽班行话

多环	多唱一些。
少环	少唱一些。
帅和老	班主。
外和老	跑合同的。
马外和老	外行。
脚箱	衣箱。
腰台	演出中场休息。

影佬	戏班。
环弯(环弯子)	唱戏。
高盘子	台子。
找目子(素子)	对方接戏子。
数字代号	枝(一) 担(二) 扬(三) 梨(四) 唐(五) 龙(六) 铁(七) 扒(八) 揪(九) 枝(十)。

梆子戏班行话

放快	说了犯忌讳的话。
扒砍	演职员间说了或做了不该说或不该做的事。
滚大梁	演唱出了严重错误。
扒戏	演出中出了差错。
当客	临时到戏班参加演出或暂住,只吃大伙。
下处	演员住处。
看下处的	炊事员。
搁死葫	忘词忘动作,接不上茬。
五顶网子全戴	指生、旦、净、末、丑各行当都能表演。
歇住	暗示别说了或别做了。
砍黄缨子	做梦。
倏溜子	鬼。
裁吊子	牙。
雨淋子	伞。
顶壳	帽子。
火山子	酒。
草山子	烟。
海嘴子	虎。
海条子	龙。
大嘴子	狼。
皮子	狗。
九龙口	打鼓佬坐处。

淮剧戏班行话

柳叶子	小生。
尖刁弓子	花旦。
摊尖刁弓子	青衣。

扁刁弓子　　老旦。
嗨胡子　　老生。
尖抬子　　小花脸。
嗨抬子　　大花脸。
数字代号　　条哩(一)　旦哩(二)　羊匹(三)　季匹(四)　磨匹(五)　龙匹(六)　撇咯(七)　扒匹(八)尤匹(九)　秃千(十)

淮海戏班行话

帅家　　师傅。
洛子　　徒弟。
句子　　同行。
海轰子　　小锣。
蟒　　三弦。
展轰子　　小锣。
爬山子　　二胡。
云游子　　简板。
披鬃子　　马条。
嗨嗨　　即“马后”。
一脚踢　　生、旦、净、末、丑全能。
下场子　　分行当演大戏。
抹帽子　　一戏中一人变换多个角色。
父子腿　　家传学艺。
顶简子　　为赌马演戏。
滑溜子　　介绍信。
莲花子　　饭碗。
才调子　　牙齿。
执掌星　　戏班领导。
兔子　　顺风。
上雾　　挂幔子。
数字代号　　溜撇(一)　思撇(二)　羊撇(三)　制撇(四)　摸撇(五)　龙撇(六)　新撇(七)　爬撇(八)　纠撇(九)　秃千子(十)

柳琴戏班行话

跑坡　　农村集镇演出。

跑亮子	即幕表戏。
风搅雪	与其他剧种合演。
五把全搂	一人兼生、旦、丑、弹琴、打鼓。
父子腿	从小随父母学戏。
一门腿	同一师承。
凉胡子	不懂戏的。
散班	每年五六月、春节，艺人回家收麦过年。谚曰："五六月的肘鼓子——散班"。又叫抢班子。

锡剧戏班隐语

锡剧艺人之间隐秘交谈或在舞台上相互示意，常用类似反切的办法，以两音代替单字音，局外人不懂。记录部分这种行话如下（皆用吴音）：

洼囫（快） 还门（慢） 亥仑（来）

欧正（走） 恶肯（哭） 要新（笑）

呋等（刀） 央青（枪） 央春（唱）

郁胜（说） 昏斗（睏） 后盾（头）

有兴（手） 押金（脚） 夯成（长）

暗等（短） 爱肯（开） 弯滚（关）

混闷（门） 益庆（吃） 倭吞（吐）

还文（饭） 有井（酒） 呋吞（讨）

壶能（拿） 嘎史（钱） 由因（有）

倭等（多） 呋胜（少） 旦底（一）

大而（二） 兰森（三） 所士（四）

潘士（五） 斛仑（六） 益青（七）

挖本（八） 有金（九） 合仁（十）

扬剧艺人隐语（俗称"打梢喻"）

小丁欠（小生） 撇虫（花旦） 勾七尖子（丫头旦、小旦） 马虎子（花脸） 秤儿马虎子（三花脸、小丑） 老乌子（老生、老头） 老幺（老旦、老奶奶） 阿立头子（帝王） 摇大爷（娘娘） 口优（唱戏） 结壮（好了） 网网（再唱） 撒网（不要唱了） 堆（念、说） 够止（停止） 五花（戏台） 开了（开演） 马上（上场） 马下（下场） 才皮（打鼓、乐队开始） 巴三子（胡琴） 大球子（灯光） 和习（穿） 踢头（鞋子） 丫档子（裤子） 奶腹子（衣裳） 顶弓子（盔头、帽子） 一人顶弓（大花脸盔头） 黄我（我） 你黄（你） 乌子（男人） 摇翻（女人） 可勾子（哥哥） 八吊子（弟弟） 女且子（姐姐） 女未子（妹妹） 八叉乌子（父亲） 黎山子（母亲） 尖子（姑娘、公

主） 奶夹子（小孩） 鬼谷子（先生） 倾（走） 江临（来了） 高蹬（坐下） 盘柜儿（做事） 合手（拿） 今晒子（今天） 日晒子（白天） 晓里（晚上） 流淋（下雨） 节扣（好） 唆（坏） 一人（大） 勾七（小） 四笔子（火） 金圣子（水） 斜弓（鸡） 扁嘴（鸭） 神猫（鱼） 人工（肉） 九点子（鹅） 咳咳子（猪） 喳角（牛） 喳角北斗（吹牛） 草季子（菜） 怀（吃） 麦芽（茶） 汉张（饭） 千条（面条） 平头（粥） 洗澡（点心） 鹤贴（烧饼） 足扣（包子） 麦嘎银（香烟） 麻（酒） 马鞍子（钱） 麦格（钞票） 滚满子（车子） 袖子（房间） 条台（桌子） 象牙子（床） 框凉（睡觉） 铲疤（杀头） 操乌子（死人）

数字代号 丁（一） 付（二） 称（三） 巨（四） 无（五） 交（六） 新（七） 梅（八）
求（九） 常（十） 一合通（一百） 付合通（二百） 常称（十三点） 付无（二五、二百五）

姓氏 走格（赵） 马鞍乌子（钱） 子格（孙） 湿头（李） 框格（周） 口格（吴） 定格（陈） 捆头（王） 双角子（冯） 躺格（刘） 木格（杨） 反格（张）

童子戏班行话

贵前人	师傅。
走家子	徒弟。
青锋子	刀。
红缨子	枪。
花腔子	鼓。
海幌子	锣。
痴子	大钹。
云场子	简板。
檐口	胡子。
措金子	衣箱。
海环子	多唱一点。
剪环子	少唱一点。
偏子	唱错。
数字代号	条（一） 思（二） 称（三） 治（四） 摸（五） 绳（六） 纠（七） 爬（八） 艾（九） 秃千子（十）

句容花鼓戏艺人隐语

青山（正旦） 马脑（花旦） 昌马（老生） 黑棵（花脸） 简马（小生） 冒扯（老旦） 万马（唱戏的） 顺手（不唱戏的） 岗万（去唱） 青刀（演戏用刀） 望乡（戏

台子） 红光子（灯） 对盘（认识） 不对盘（不认识） 无子（此人） 傲（当官的） 咳傲（大官） 简傲（小官） 能司马来了（警察或兵来了） 收着（此菜允许吃） 盖宝（此菜不允许吃） 老让（肉） 桃子（母鸡） 水不臭（豆腐） 川头摆（蛋） 青头苗（素菜） 摆尾（鱼） 面包（鹅）

挨的挨（酒） 清泉（开水） 高脚苗（大蒜） 蓬头汗（吃干饭） 平头汗（吃稀饭） 满天飞（茶叶） 妥条（睡觉） 象牙（床） 牙子马二（没床睡） 妥灵芝（睡草铺） 滚溜子（洗澡）

窑口（房子） 琉璃窑口（瓦房） 灵芝窑口（草房） 棋盘（桌子） 扯子（妇女） 巧子（小女孩） 黄汤（喝茶） 春点（去吃饭） 子贡（香烟） 草三（黄烟） 条（好） 反定盘（不吃） 叶落（衣服） 蒿落（头发） 梢子（眉毛） 顺子（耳朵） 熏子（鼻子） 排（脸） 排绷倒（板脸） 排条倒（笑脸） 开排（骂人） 开扁（打架） 吞子（喉咙） 咳圈子（大城市） 简圈子（小城市） 干子（村庄） 哑叭股子（寺庙） 线子（路） 驾云盘（坐汽车） 登楼子（坐轿） 夹底子（坐船） 车线（走路）

演员论辈或艺术高低排列次序代号 牛（一） 月（二） 汪（三） 则（四） 中（五） 神（六） 心（七） 章（八） 哎（九） 用（十）

里河徽班提示手势

演出工作中，演职员之间，用手势相互提示。列举如下：

1、开场　右手上挥，五指握拳再分开。

2、切住（停止排演）　右手大拇指、食指、中指相捏，无名指、小拇指贴掌，向下一划。

3、要求场面起何调何板：

西皮慢板	食指向上高举两次。
二簧原板	大拇指食指相捏成圆圈。
二簧倒板	食指、中指齐举两次。
西皮原板	食指向上一举，再大拇指、中指相捏成圈。
慢板	两手食指先并拢，再拉开。
快三眼	大拇指压食指，其余三指一并上指。
南梆子	食指指向自己心窝。
四平调	大拇指贴掌，余四指伸直，摇摆两次。

4、提示场面起何锣鼓点子。右手下垂，在腿臂间做以下相应的动作：

急急风	五指急速翻搅。
慢长锤	大拇指、食指相捏成圈。
阴锣	五指缓慢搅动。

乱锤	五指缓慢搅动加翻转两次。
纽丝	大拇指、食指相搓捻。
扑灯蛾	大拇指贴掌，余四指拍腿。
冲头	食指伸直，余指贴掌。
夺头	食指、中指伸直，余指贴掌。
哭头	食指、中指、无名指伸直，大拇指压小指。
四击头	大拇指贴掌，余指伸直。
叫头	五指并伸。
一锣	握拳下击一次。
二锣	握拳下击二次。
三锣	握拳下击三次。

其　　他

戏台楹联

王文治作扬州郡署戏台楹联

数点梅花横玉笛；

二分明水落金樽。

曾国藩作南京湖南会馆戏台楹联

荆楚九歌，客中聊作枌榆社；

江山六代，劫后重闻雅颂声。

俞樾作苏州浙绍会馆戏台楹联

高会即兰亭，叙觞咏幽情，更饶丝竹兴；

新志徵菊部，对苏台风月，应忆镜湖游。

俞樾作苏州留园戏台楹联

一部廿四史，演成古今传奇，英雄事业、儿女情怀，都付与红牙檀板；

百年三万场，乐此春秋佳日，酒座簪缨、歌筵丝竹，问何如绿野平原。

张謇作南通更俗剧场戏台楹联

真者犹假，假何必非真，看诸君粉墨登场，领导标新，同博寻常一笑粲；

古或胜今，今亦且成古，叹三代韶頀如梦，求本知变，聊应斟酌百家长。

张謇作海门常乐关帝庙戏楼楹联

钟鼓之声，管籥之音，不若与众；

来日大难，今日相乐，皆当喜欢。

彭玉麟作南京湖南会馆戏台楹联

六代名都，丝竹犹闻清夜月；

三闾遗韵，风骚应识故乡音。

薛时雨作南京七盂兰会戏台楹联

风露作中元，正寒林普济之秋，娱神听、洽乡情，喜闻白雪阳春传来下里；

篝车欣大熟，值香稻初炊之余，庆曾孙、迓田祖，好共山歌村笛谱入康衢。

王嘉宾作高淳东坝东岳庙戏楼楹联

绝顶一呼众山皆应响；

宏图再造大厦总还魂。

刑鹤手书高淳沧溪戏楼楹联

功名富贵一时事；

离合悲欢千古情。

徐定生作南京江南湘军公所戏台楹联

箫管奏升平，依然盛世元音，谱成韶濩；

鼓鼙思将帅，忆否当年血战，保此金汤。

孙肇圻作无锡大成剧社天蟾舞台助赈戏台楹联

权作剧中人，四座何妨评色相；

谁援天下溺，一钱从不落虚空。

李澄宇作扬州戏台楹联

坐客为谁，听二分明月箫声依稀杜牧；

主人休问，有一管春风词笔点缀扬州。

何廉昉作扬州湖南会馆湖南盐商为曾国藩演戏之戏台楹联

后舞前歌，此邦三至；

出将入相，当代一人。

张廷华作吴县吴淞戏台楹联

四方来观者，老的少的村的俏的，都是物中傀儡；

一言以蔽之，欢剧喜剧惨剧悲剧，幻成劫后沧桑。

张廷华作吴县吴淞戏台楹联

世间变局，竟上舞台，看目下白种横行，凭谁假面登场，演出百般奇怪象；

吾侪小人，安知国事，喜眼前黄粱秋熟，落得借花献佛，陶然一曲太平歌。

冒雨生作如皋阳春戏园戏台楹联

极欢娱认做好戏，极悲凄认做苦戏，是假戏不是真戏，早被看戏人冷眼旁观，正轰天锣鼓喧阗，总料定终归散戏；

最热闹莫如开场，最寂寞莫如收场，有上场即有下场，纵教登场者抚心自问，这蓦地衣冠炫赫，也无非偶尔排场。

冒伯起作如皋阳春戏园戏台楹联

历劫英雄，累朝事业，都付与剧场顷刻，演出真情，愿诸君醉后茶余，好偕伊黄童白叟歌舞升平，况把五千年信史，居然能代表分明，惩劝寓微权，亦算改良新月旦；

北邻水桧，南瞰文峰，兹适当胜地毗连，留将逸韵，任几辈宦游学贾，幸遇那绿酒红灯发舒郁结，纵教一万斛闲愁，到此总销磨净尽，主宾殊略分，重瞻儒雅旧风流。

赵梅期作武进吴季子庙戏台楹联

冥谓禹之声尚文之声，当年见舞韶，简视夏商周过之叹为观止；

若论今之乐犹古之乐，此日行新曲，本有风雅颂遗意与之代兴。

赵曾望作镇江庆乐园戏台楹联

歌吹继南朝，试听响遏行云，问玉树当年，盈耳何如新乐府；

江山凌北固，莫羡神游明月，看银花不夜，置身已入广寒宫。

丁建鹏作丹徒县埠城万年台戏联

面目总非真，借己形人由他做作；

事情都不假，居今鉴古要你思量。

潘进修作沭阳城隍庙戏台楹联

人生如戏剧，或君、或臣、或父子、或朋友，仔细看来，无非是生丑净旦；

戏剧似人生，有荣、有辱、有喜怒、有贵贱，曲折演出，不外乎离合悲欢。

南京煤炭公会戏台楹联

看戏不知做戏苦；

上台容易下台难。

高淳砖城茅城戏楼楹联

社鼓冬冬，宣传盛典循台社；

功歌九九，籍表崇封治水功。

无锡城隍庙戏台楹联

报应莫嫌迟，开场即是收场日；

施为休弄巧，看戏无非做戏人。

扬州邗江湖南会馆戏台楹联

二分明月正当头，喜寰宇澄清，好将金管玉箫唱西江月；

千里暮云同想像，对楼台歌舞，恍见珠帘画栋飞南浦云。

苏州湖北会馆戏台楹联

南部新谱洞庭乐；

西楼犹唱楚江情。

如皋阳春戏园戏台楹联

等是戏场人，藉缓歌曼舞，把数千年往事注到心头，溯成败兴亡前因后果，茫茫幻影皆空，即今水绘变沧桑，还说甚燕子衔笺春灯射谜；

惊回尘世梦，写旧感新愁，将廿世纪奇观演来眼底，看嬉笑怒骂砭俗警顽，历历迷途猛省，从此江南览风景，遑羡那龟年度曲柳叟弹词。

丹徒宝堰关帝庙万年台楹联

天下事无非是戏；

世上人何必认真。

宿迁城隍庙戏台楹联

此所谓现身说法，且看那善恶贞淫胥教诲；

虽然是逢场做戏，难得他嬉笑怒骂皆文章。

东台县安丰镇北都天庙戏台楹联

金榜题名虚高贵；

洞房花烛假风流。

赣榆城隍庙大戏楼楹联

莲花镜里集万卷；

大千天地一高台。

海州碧霞宫戏台楹联

父老闲来消昼夜；

儿童归去话黄昏。

（碧霞宫地处郊外，白日演戏。）

新沂窑湾江西会馆戏台楹联

怡性怡情，勿忘五三杀倭寇；

且弹且唱，唯期赏花到扶桑。

石港关帝庙万年台楹联

此吴地也，未见孙郎立庙；

今帝号矣，何须曹相封侯。

戏曲文武场趣对（以吴音读）

箫与笛云，随便啥人随好香面孔；

锣对鼓曰，勿关伲事总归吃耳光。

扬中县三茅镇遏云楼戏台楹联

请看忠臣孝子，童叟眉扬，方信人心不泯；

堪嗟巧计奸谋，贤愚发指，乃知古道犹然。

（该戏台建于清咸丰年间，五十年代拆毁，存此石刻戏联一副，现藏扬中县图书馆。）

庙会台阁

苏州旧时向有迎神赛会的习俗，一年有数会：松花会、猛将会、关王会、观音会、太平神会、五方贤圣会等，名目繁多。赛会时，金鼓前导，抬神游市。炉亭旗伞备极鲜妍，台阁杂剧极力装扮。明王穉登《吴社编》说："优令（伶）伎乐，粉墨绮缟，角抵鱼龙之属，缤纷陆离，靡不毕陈。"清沈朝初《忆江南》词："苏州好，节序届清明。郡庙旌旗坛里盛，十乡台阁半塘迎。看会遍苏城。"台阁是以戏文造型的民间娱乐形式。此俗由来已久。南宋周密《武林旧事·迎新》记述："以木床铁檠为仙佛鬼神之类，驾空飞动，谓之'台阁'。"台座形如轿座，裙板镂花或彩绘。台上选两儿童扮作戏曲人物，一上一下，或左或右，有作"金鸡独立"之势，站在另一小孩肩上，更有踮在伞顶、刀背、袖口、纸扇之上，虽不演不唱，但凌虚驾空，惊险之势，令人叫绝。其实安有铁件，置有座椅，将扮者缚坐其上，两足垂下，独立之形乃是伪装，外罩戏服，宛然凌空而立。明张岱《陶庵梦忆》载："枫桥杨神庙九月迎台阁，扮马上故事二、三十骑，扮传奇一本。"扮戏者非物色酷肖剧中人物不可。扮相冠履服饰装束，都经过精心设计制作，一丝不苟。先期扮演，毋必百口叫绝。"虽匹锦、数十金不惜也"。四方来观者，数以万计。此俗延至民国。中华人民共和国成立后。节日台阁娱乐则较少见。南京博物院藏有近代苏州绣服泥塑"台阁"摆件，可见旧时台阁状貌。台座方形，台高十三点四厘米，通高四十四厘米。四柱饰以兽首，台沿设镂花牛栏。台上塑有《天水关》戏曲人物，诸葛亮站在姜维所执大刀背上，栩栩如生。



南通县石港镇戏曲谜盘

一种实物谜。百物作谜面，谜底是戏曲剧目名。旧时，每年中秋供月，石港草市桥、米

市桥、十字桥、猪行桥等市口及“源隆”、“一林丰”、“季隆吉”等商号门前约计十多处，分别排列八仙桌，桌上摆有供品及总数可达几千盘的戏曲谜盘。谜盘四周，人头攒动，猜谜论戏，兴至唱戏，热闹有趣，凌晨方歇。这是石港特有的、群众喜爱的一项文化活动。

谜盘谜面制作各自带有行业或地方特色，如：

茶叶店前，盘中一堆祁门红茶，上插一叶屯溪绿茶，谜底是《六出祁山》；

烟酒店前，置一方水烟，有七只香蕈，谜底是《水淹七军》（烟，谐音淹；蕈，方言谐音军）；

石港古为盐亭场，以盐制谜甚多。盘中一堆细盐，谜底是《一捧雪》；

一盘盐，旁边竖放一象棋子“马”，不能滚动，谜底是《雪拥蓝关》（“雪拥蓝关马不前”）；

石港产水稻、棉花，盘中则置一朵棉花，上有数粒新稻，谜底是《华容道》（“花拥稻”，“稻”谐音“道”）；

麻油壶口插一枝丹桂，谜底是《独占花魁》；

金、银、铜三根钗插在木鱼口中，谜底是《三岔口》；

蚕茧剪开一口，谜底是《盘丝洞》；

也有制成盆景的，如用文竹盆景，安上一黑枣作山石，关丝草编成小曲拱桥，谜底是《文昭关》等等。构思活泼风趣，颇显戏曲之乡风貌。历代票房票友，多喜为之。清末、民国年间尤甚。前良友昆曲社票友陈德清曾填词曰：“不知古今，不分老少，不论贵贱，乐于此道。中秋后，冰轮高挑，乍相见，神魂颠倒，真相识，付之一笑。”这种游艺起于何时不明，1956年中秋米市桥口，仍有三百余谜盘之盛，后止。

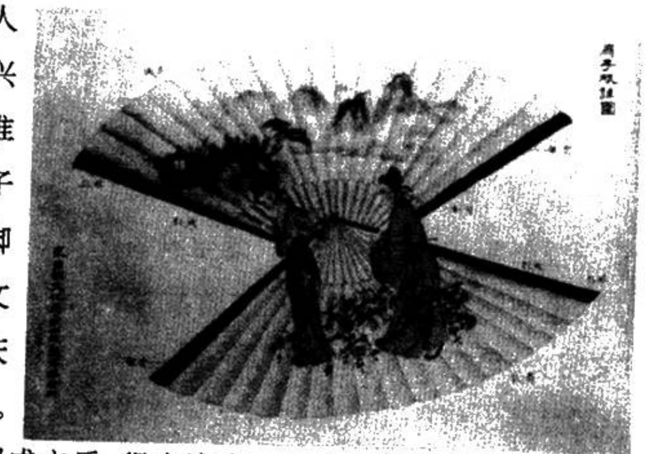
南通县石港镇戏曲灯彩

石港民间戏曲演唱与民俗游艺衍变而成的一种群众性自娱活动。清嘉庆元年（1796）已很盛行。“元年来石渚，恰逢灯市头。北隅多杂剧，南隅出灯毬。每出一灯百人舁，接灯花炮北屋稠。”（冯云鹏《扫红亭吟稿》）此种戏曲灯彩每年从元宵节开始，至十八“落灯”日结束，逐年发展。最为壮观的是民国二十四年（1935）春节，以元宵节开始，延续数月之久。石港现尚健在的老人都记得，人们每周举抬灯彩游长街（俗称“行灯”）一次。所出的彩灯也逐步增加，比较大的灯彩有《三娘教子》、《水漫金山》、《五虎平西》、《活捉张三郎》、《拷打寇承御》、《八仙过海》、《雷打张继保》、《八蜡庙》、《武松打虎》、《天女散花》等戏曲场面。其人物均能活动。多数四人抬行，一人操纵。行至店家门前，放鞭炮则表示欢迎，该灯即停下表演一番再走。“源隆”、“中和春”、“一林丰”三家大商号曾合资扎制了由八人抬行的巨型灯

彩《桃园三结义》，蟒袍、箭衣、大氅等均绸缎苏绣，人物装有简单机关，皆能举手投足，极有情趣。

扇子戏

扇子戏又叫扇子提戏，是牵线绢人（又称彩人）在扇面上表演的一种艺术形式。清末流行于东台、兴化、泰州、南通一带，起源无考。清末，有扇子戏艺人梁凤山（江都樊川人）活动于东台县境内。民国初年，他收东台县河垛镇人蒋素娟（又名杏子，女）为徒，蒋在技艺上提高很快，颇兴一时。梁、蒋的扇子戏，系单人操演。同时在兴化一带演出的有董恒祥（兴化人，中华人民共和国成立后曾在江苏省淮剧团担任道具制作，1970年病故），其扇子戏系双人操演。扇子戏场面小，仅用一只脚箱，内置绢人六、七个，除操演者外，还有文武场（京胡、二胡、锣、鼓）数人。为婚丧喜庆人家作厅堂演出。抗日战争期间，演出中断。



抗日战争以后，略有恢复。中华人民共和国成立后，很少演出。五十年代尚有老艺人陆祥龄健在。1956年冬，全省举行民间艺术会演，陆曾代表泰州参加演出《麻姑献寿》，获纪念奖。五十年代后期陆去世。蒋素娟、董恒祥及陆祥龄均无传人。

一人操演式，两手套白色袖套，分持两把近二尺长的折扇（扇柄实系插入内袖），一作上盖，一作舞台，轮换使用。绢人约五、六寸长，铁丝竹篾扎成身架（或纸浆拓制），木刻或泥塑彩绘人头，彩绸服装，脑后有小铜钩，以便勾提表演；四肢灵活，头、手、足，都有丝线串联过扇骨上小孔，线另一端系套手腕上，折扇持平舞动，十指弹拨引线，变化多样。根据剧情及人物需要，操演者牵引绢人在扇面上前、后、左、右、上、下活动表演，并由操演者同步配合演唱。演来玲珑小巧，很有戏曲兴味。操演者既要手头操作技巧娴熟，还要掌握演唱功夫。演出时，两张方桌拼拢，支架帐幔成镜框台口，艺人站桌后操作表演。

两人操演式，则台口装一檐幕，二条幕，檐幕后对拉数根黑丝绳（叫游线）。彩人挂在游线上，下场门人拉，上场门用扇伴托，彩人从上场门上，或则相反。托扇人手腕抖动，彩人在扇面上舞动。二操演者同步配合演唱。

因绢人数量所限，节目多为片断，有京剧、扬剧，如《空城计》、《二进宫》、《武家坡》、《打渔杀家》、《小放牛》、《大补缸》、《麻姑上寿》、《四老爷过关》、《孟姜女》。地方小曲如《杨柳青》、《九连环》以及魔术等。

袁承福《戏园歌》

袁承福，字成之，清乾隆嘉庆时人，曾流寓扬、泰二州，所著《啸竹诗钞》，内收有作于嘉庆十三年(1808)的一首《戏园歌》，对当时戏园规模、演剧情形有真实描绘，照录如下。

《戏园歌》：

"燕吴有戏园，扬州无戏园。扬州繁华甲天下，繁华正若名空存。那知忽来冷眼人，居奇射利创造新。固乐、丰乐又阳春(按皆园名)，利之所趋人妒嗔。汗浆流背不畏暑，踦者、坐者皆如堵。少犹五百多千人，百钱一号利可数(戏园座有号票)。君不见珠帘画栋起楼台，竞选新声妙舞来。游冶子弟无他事，早去园中日晚回。"



传　　记



传　　记

睢景臣(1264？—1330？)　　戏曲作家。一作瞬臣，字景贤，又字嘉贤。扬州人。元钟嗣成《录鬼簿》列于“方今已亡名公才人，余相知者”，说他“自幼读书，以水沃面，双眸红赤，不能远视。心性聪明，酷嗜音律”。元大德七年(1303)前生活在原籍扬州。当时扬州的戏曲家以《高祖还乡》为题竞作散曲，唯有他的〔般涉调·哨遍〕套“制作新奇”，被推为首作。大德七年后，迁居杭州，与钟嗣成订交。所作散曲除《高祖还乡》外，今存〔大石调·六国朝〕《收心》、〔商角调·黄莺儿〕《寓僧舍》套，另有残曲〔南吕·一枝花〕《题情》，俱见今人隋树森编《全元散曲》。所作杂剧有《千里投人》、《莺莺牡丹记》(简名《牡丹记》)、《楚大夫屈原投江》(名《屈原投江》)，今俱不传。景臣死后，钟嗣成为他写有〔凌波仙〕吊词:“吟髭撚断为诗魔，醉眼慵开为酒酡。半生才便作三闾，些叹番成《薤露歌》。等闲间苍鬓成皤，功名事，岁月过，又待如何?”从吊词中也可看出，他一生从事散曲、杂剧创作。《屈原投江》一剧写于晚年。《万历扬州府志》载有《睢景臣词》一卷。明朱权《太和正音谱》称“睢景臣之词，如风管秋声”。近人卢前曾辑其散见于各处的散曲，刊刻在《饮虹簃所刻曲》内，仍名为《睢景臣词》。

柯丹丘(1290—1365)　　戏曲作家。又名柯九思。字敬仲，别号丹丘生。浙江仙居人。三十六岁入太学，住大都(今北京)。至元天历元年(1328)三十九岁时，因撰《建储论》，受到皇帝重视，授典瑞院都事，次年授文林部参书。四十一岁拜奎章阁学士院鉴书博士，以文学侍臣、书画名家为文宗所宠用，仕途上稍显得意。但好景不长，两年后，至顺三年(1332)即因“受宠日隆，特备顾遇”，为朝官所忌，而《建储论》更引起宗室中人怨懑不满，此时已有御史对他加以攻讦，迫文宗无法留他在京，遂命其先返江南，佯说待机再召还京都。此时，他与至友大画家陆友仁定居于姑苏城中胭脂桥。当年八月文宗去世，自此不再为朝廷所起用。终老于吴门。

柯丹丘的戏曲活动，开始较晚，在来吴之后。约于元统二年(1334)初，四十五岁前后，柯与昆山大曲家顾瑛会见。顾因他曾为皇帝文学侍臣，海内负盛名，故订交。顾本人精于音律，家有女优多人，故经常邀请曲中名流宴集唱曲。柯丹丘常为所约。顾瑛为柯氏刊刻《丹丘生集》。

柯丹丘主要戏曲著作为《荆钗记》。是他中年以后定居姑苏时，根据南戏流行本《王十

朋荆钗记》改写而成。故张大复在《寒山堂曲谱》中注道:"吴门学究敬先书会柯丹丘著。"但关于此记作者尚有两说,一说《王状元荆钗记》题下注温泉子海;另有《南词叙录》说:"《王十朋荆钗记》,有本朝(明朝)李景云编。"一说柯九思为画家,与戏曲作家柯丹丘并非一人。

李唐宾(生卒年不详)　戏曲作家。号玉壶道人,元至正二十八年(1368)后仍在世,明朱权《太和正音谱》将他列入"国朝一十六人"中。广陵(今扬州)人。官淮南省宣史。《录鬼簿续编》称他为人"衣冠济楚,人物风流,文章乐府俊丽"。著有杂剧《梨花梦》、《梧桐叶》,现存《梧桐叶》一种。《太和正音谱》评其作品:"其词如孤鹤鸣皋。"明初贾仲明所著《云水遗音》中有《玉壶春》杂剧,其男主角维扬人李斌(字唐斌,别号玉壶生),似敷演其人其事。

谷子敬(生卒年不详)　戏曲作家。金陵(今南京)人。元末官至枢密院掾史。明洪武元年(1368)因是元代旧臣充军源时,伤一足,终生悒郁。明无名氏在《录鬼簿续编》中称谷子敬"明《周易》,通医道,口才捷利"。所著乐府、隐语盛行于世,曾作〔耍孩儿〕杂曲十四煞,极为工巧;著杂剧《城南柳》、《枕中记》、《闹阴司》、《借尸还魂》、《一门忠孝》五种,今仅存《城南柳》。明朱权在《太和正音谱·古今群英乐府格势》中,将谷子敬列为"国朝一十六人"之四,赞谷子敬之词"如昆山片玉","其词理温润,如璆琳琅玕。可荐为郊庙之用,诚美物也"。明李开先在《词谑》中亦说:"《吕洞宾三度城南柳》次套,谷子敬生平得意词也。"

祝允明(1460—1526)　文学家、书法家、曲家。字希哲,号枝山。长洲(今苏州)人。明弘治举人,曾官广东兴宁知县,后迁应天府通判。少年有文名,五岁能写飞白大书,九岁作诗即为人称道。工诗文,擅书法,小楷精美,狂草尤佳,与唐伯虎、文征明、徐祯卿并称为"吴中四才子"。

祝氏一生著作甚富,著有《读书笔记》、《蚕衣》(一卷)、《九朝野记》(四卷)。在兴宁县任上,纂《兴宁县志》四卷,又著《祝氏集略》三十卷、《怪语》四编计四十卷。并有其他散著《金镂》、《醉红》、《浮物》和《祝子知罪》七卷等等。

祝氏性喜戏曲,尤精通北杂剧、散曲,著有散曲集《新机锦》,大多可被之管弦演唱。常爱谈戏论曲,此类文字收入《枝指生猥谈》(简称《猥谈》)一书,书中记录明初四大声腔流行状况,是研究戏曲史的重要参考资料。祝氏喜与青楼歌姬往还,并与之粉墨登场,身段和唱腔都为梨园中人所倾倒。他还教过唐伯虎演唱,是当时吴中文士中著名戏曲串客。

陈　铎(1488? —1521?)　戏曲家、文学家。字大声,号秋碧,邳县人,定居于南京。曾祖睢宁伯陈文,助朱元璋有功,祖父陈政亦赐都督,他本人世袭济执卫指挥。

陈铎博学多智,才思敏捷,能诗擅画,工于散曲,尤精音律。《列朝诗集小传》评他所作散曲"稳协流丽,被之管弦,能审宫节羽,不差毫米"。结集后题名《秋碧乐府》,当时艺人都爱传唱,老伶工亦为之叹服,称他为"乐王"。所著散曲集,除《秋碧乐府》外,尚有《梨云寄傲》、《公余漫兴》、《月香小稿》、《月香亭诗集》和《滑稽余韵》等。后者多写下层劳动人民生活,流传甚广。据《今乐考证》著录,所作杂剧两种:《花月奴双偷纳锦郎》、《太平乐事》,另一

种传奇剧名已佚。又作传奇《郑耆老女配好姻缘》,《今乐考证》、《也是园书目》、《曲录》均著录,亦佚。皖人汪廷纳将陈氏散曲汇辑成《陈大声乐府全集》,明天启三年(1623)行世。

邵　灿(生卒年不详)　戏曲作家。字文明,号宏治。明成化五年(1469年)仍在世。宜兴人。明诸生,喜棋艺,晓通音律,工乐府,善填词。著有传奇《香囊记》一种,写宋张九成兄弟忠义为国,最后"孝友忠节义",声动朝廷。该剧曲词典雅,宾白也多对偶句,开明代传奇骈俪之风。徐渭在《南词叙录》中批评他:"习《诗经》,专学杜诗,遂以二书语句匀入曲中,宾白亦是文语,又好用故事作对子,最为害事。……三吴俗子,以为文雅,翕然以教其奴婢,遂至盛行。南戏之厄,莫甚于今。"另著有《乐善集》藏于家,未见刊行。

李日华(生卒年不详)　戏曲作家。约明嘉靖元年(1522)前后在世。吴县人。因翻元王实甫北剧《西厢》为《南调西厢记》而知名。又著有《四景记》、《南琵琶记》两种,已佚。是时"王西厢"行世,"止便于弦索,不利于笙笛"、"日华翻之为南",凡三十八折。

自《南西厢》问世,向褒贬不一。徐复祚《三家村老委谈》谓:"李日华改北西厢为南,不佳。"李渔毁之曰:"千金狐掖,翦作鸿毛,一片精金,点成顽铁。"李调元亦云:"增损字句以就腔,已觉截鹤续凫。"然张楚叔《衡曲麈谈》却评价颇高:"其翻变之巧顿能洗尽北习,协调自然,笔墨中之垆冶,非人官所易及也。""今昆剧中《游殿》、《闹斋》、《惠明》、《寄柬》、《跳墙》、《着棋》、《佳期》、《拷红》、《长亭》、《惊梦》诸出,均乃此本之词。"

《南西厢》著作权亦有争议。《百川书志》云:"海盐崔时佩编集,吴门李日华新增。"明万历金陵富春堂《新刊出像音注花栏南调西厢记》,凡系李增入者,下皆注:"新增"字样。明末闵遇五刻《六幻西厢》中《南西厢》梁辰鱼跋曰:"崔割王腴,李攘崔有,俱堪冷齿。"吴梅跋《南西厢》云:"李日华好填词,辄转得崔作,窜易己名,付之管弦。"李日华与生活年代稍后的李君实常混淆不清。李君实亦名日华,嘉兴人,曾于所著《紫桃轩杂缀》中自辨:"忆余筮仕江州理官,上官中有向余索《西厢记》者。盖以世行李日华'西厢'本也。余既辨明,付之一哂。"

开明书店排印本《南西厢》署"明崔时佩、李景云撰",疑"景云"即李日华字。

郑若庸(1490—?)　戏曲作家、文学家。字中伯,一字仲伯,号虚舟。昆山人。少年即负文名,十六岁为诸生,但屡试不中。精于诗古文词,名满江南,后隐于吴中支硎山,少与人交,潜心著述。后为皇族赵康王朱厚煜闻知,聘入邺中设帐,待若上宾。于是海内文士争投朱厚煜。郑若庸与名士谢榛共主骚坛风雅。朱厚煜又赐以宫女及女乐。他为赵康王搜集古书中之怪闻奇事,编成《类隽》三十卷。后又延至京师,严嵩父子求交,不与往还,复返邺。赵康王死后,遂移居于清源。未久病卒,年八十余。还著有《蛣蜣集》和《虚舟尺牍》等。

郑氏的戏曲著作,据《北大图书馆善本书目》知有传奇《玉玦记》、《大节记》、《五福记》、《珠毬记》等四种。吕天成《曲品》评《玉玦记》曰:"典雅工丽,可咏可歌,开后人骈绮之派。"有汲古阁《六十种曲》本行世,收入《古本戏曲丛刊初集》。

陆　采(1497—1537)　戏曲作家。原名灼,字子玄,号天池、清痴叟。吴县人。性格豪放,不思举业,一生未仕。喜远游,酷爱戏曲,作有传奇五种。今存《明珠记》、《南西厢记》(亦称《陆天池西厢记》)、《怀香记》三种,《分鞋记》已佚,《椒觞记》仅存残出。《明珠记》是昆曲崛起前夕苏州地区最早出现的传奇之一。据王世贞《曲藻》说:"《明珠记》即《无双传》,陆天池采所成者,乃兄浚明(粲)给事助之,亦未尽善。"钱谦益《列朝诗集小传》也说:"(采)年十九,作《王仙客无双传奇》,子余(粲)助成之。"但吕天成《曲品》却认为:"此系天池之兄给谏陆粲具草,而天池踵成之者。"关于《南西厢记》,陆采《南西厢记》自序说:"余自退休之日,时缀此编。"陆采一生未仕而言"退休",故有人据此认为该剧作者当是陆粲,或系兄弟两 人合作。该剧系不满李日华《南调西厢记》而另作,道白尤为鄙野。《怀香记》多处采用王实甫《西厢记》的关目,许多情节与其相似。

另著有《揽胜纪谈》十卷和《天池山人小稿》五卷。

魏良辅(生卒年不详)　戏曲音乐家。字尚泉(一作上泉),江西豫章(今南昌)人。明嘉靖间流寓娄东(今昆山、太仓一带)。魏氏早年习北曲,因拙于北人王友山,退而缕心南曲。其时,"南曲率平直无意致,良辅转喉押调,度为新声……,吴中老曲师如袁髯、尤驼者,皆瞠乎自以为不及也。……而同时娄东张小泉,海虞人周梦山,竞相符合"(清余怀《寄畅园闻歌记》)。魏氏团结一批民间音乐家汲取海盐、弋阳诸腔之长处,融合北曲之精髓,尽洗乖声,别开堂奥,调用水磨,拍捱冷板,度为新声。革新后的昆山腔"清柔婉折"(明顾起元《客座赘语》),"流丽悠远……听之最足荡人"(明徐渭《南词叙录》),"数十年来,遐迩逊为独步"(明沈宠绥《度曲须知》)。南曲向用打击乐伴奏和人声帮和,至魏良辅改革昆山腔后,"乃渐改旧习,始备众乐器,而剧场大成,至今遵之"(沈宠绥《弦索辨讹》)。沈德符《顾曲杂言》说:"今吴下皆以三弦合南曲,而又以箫管叶之。"昆腔之用笛,是学北曲,而所用"弦子"和"提琴",实为创举。弦子乃魏氏之婿张野塘创制,提琴则为后来杨六所创,魏良辅见而"赏之甚,遂携之入洞庭,奏一月不辍,而提琴以传"(清毛奇龄《西河词话》)。

"南北合套"是魏氏等人改革昆山腔之重要手段。魏氏提出"南曲不可杂北腔,北曲不可杂南字",可使两者扬长避短,在音乐表现情绪方面获得突出成就,使曲调富于变化,旋律更加优美。以此扩大了昆山腔的流传范围。

在魏良辅改革昆山腔过程中,与之合作者甚众,或"与魏良辅游",或"愿与良辅角",或"争师事之",或"竞相附和"。有张梅谷、谢林泉、陆九畴、邓全拙、朱南川、张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎、周梦山、潘荆南、梁伯龙等,群相唱和。其中尤以梁伯龙为最:"梁伯龙闻,起而效之,考订元剧,自翻新词,作《江东白苧》、《浣纱》诸曲"(明张大复《梅花草堂笔谈》)。

嘉靖二十六年(1547)魏良辅撰成《南词引正》(又称《曲律》),乃集多年度曲心得写就。

颜　容(生卒年不详)　业余戏曲演员。字可观。约生活在明中叶。丹徒人。爱好戏曲,常登台演出,极注意做功,以情态毕肖、嗓音响亮见长。据李开先《词谑》记载:一次,

颜容演《赵氏孤儿》，饰公孙杵臼，见观众未被感动，深责自己表演不佳。回家后，反复研究剧情，揣摩演技。他左手捋须，右手痛打两颊尽赤，再抱一木雕小儿，对镜说一番，唱一番，哭一番，“其孤苦感怆，真有可怜之色，难已之情”。他日再演，台下千百人哭皆失声。

梁辰鱼(1519或1520—1591)　　文学家、戏曲家。字伯龙，号少白，别号仇池外史。昆山人。先世为当地望族。伯龙身长八尺余，疏眉虬髯，好任侠，风流自赏，放荡不羁。不肯就诸生试，作《归隐赋》以抒志。家有广厦华屋，喜与豪杰交往，“而击剑扛鼎之徒，骚人墨客，羽衣草衲之士，无不以辰鱼为归。”(《光绪昆新两县续修合志》)嘉隆间以文学家李攀龙、王世贞为首的“后七子”，俱与结交，戚继光拜访过他，张凤翼和他最为知己。江南名士曹大章、金銮、潘之恒等与他赋诗结社，唱酬往来。他善度曲，转喉发音，声如金石，于楼船箫鼓中，引吭高歌，旁若无人。性好遨游，足迹遍吴楚齐鲁间。

嘉隆间，魏良辅改革昆山腔，“而伯龙独得其传”，并“为一时词家所宗”。他和当时的音乐家郑思笠、戴梅川、唐小虞、陈梅泉等人精研音理，更唱迭和，为继续改良和扩大昆山腔影响作出了贡献。所著传奇，“梨园子弟喜歌之”，在当时剧坛上负盛名，“歌儿舞女，不见伯龙，自以为不祥也。”(徐又陵《蜗亭杂订》)他著有传奇《浣纱记》，杂剧《红线女》、《红绡记》(一名《昆仑奴》)。尚有诗集《梁国子生集》、《远游稿》、《鹿城集》，散曲《江东白苧》等。一说传奇《鸳鸯记》，亦系他所撰。

《浣纱记》是根据《吴越春秋》改编的，写越国君臣团结图强，休养生息，终于灭吴事。“尽道梁郎识见无，反编勾践破姑苏。大明今日归一统，安问当年越与吴。”(《浣纱记》第四十五出下场诗)表明了作者创作此剧的宗旨。

据说《浣纱记》是最早用魏良辅改革后的昆曲编写的传奇。该剧排场热闹，曲调铿锵，“吴闾白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词”(《静志居诗话》引王世贞诗)；“一别长干已十年，填词赢得万人传”(《渔矶漫钞》引潘之恒诗)。它对昆曲的推广与昆剧的发展曾起巨大作用。迨至清末，昆坛犹能搬演全记。

王世贞(1526—1590)　　文学家、戏曲评论家。字元美、号凤洲，别号弇州山人。太仓人。明嘉靖二十六年(1547)进士，历官至南京兵部左侍郎、刑部尚书。早年与李攀龙、谢榛、宗臣、梁有誉、徐中行、吴国伦互结诗社，倡导文学复古运动。人称“嘉靖七子”，史称“后七子”。嘉靖三十八年其父王忬为严嵩所害，世贞弃官归乡，曾作长诗《袁江流钤山冈》，揭露严氏父子罪行。隆庆元年(1567)八月，严嵩父子被劾，世贞赴京伏阙讼父冤得昭雪。并授大名兵备副使，一年后移浙江右参政，后又提升为山西按察使，不久又改任广西右布政使，数月后入朝任太仆卿。

王氏生平著述极丰，有《弇州山人四部稿》一百七十四卷，《续稿》二百零七卷，《续稿附》十一卷等。钱谦益《列朝诗集》说他“操文章之柄，登坛设坫，近古为有。迄今五十年，《弇州四部》之集，盛行海内”。《四部稿》计分赋部、诗部、说部。在说部中有《艺苑卮言》八

卷，又附录二卷，均系杂论诗文词赋之作。专论词曲者，集中于附录一（《弇州山人四部稿》卷一百五十二）。后人摘出这两部分，以《词评》、《曲藻》单刻行世。论曲总计仅四十一条，屡见征引，对明代曲论产生过一定影响。相传传奇《鸣凤记》为其门人所作。

张凤翼(1527—1613)　戏曲作家。字伯起。号灵墟（一作凌墟），又号灵墟先生、冷然居士。长洲（今苏州）人。与其弟献翼、燕翼并有才名，吴人语云："前有四皇，后有三张。""灵墟烈肠慕侠，雅志采真"（《曲品》）。嘉靖四十三年(1564)，与弟燕翼同举乡试，中解元。万历五年(1577)第四次会试下第，从此"养亲绝意公车"，卖字鬻书以自给。张氏"耻以诗文字翰结交贵人，乃榜其门曰：'本宅缺少纸笔，凡有以扇求楷书满面者，银一钱；行书八句者，三分；特撰寿诗寿文，每轴各若干。'人争求之"（沈瓒《近事丛残》）。其故宅在干将坊，今犹存。"伯起才无所不际"（王世贞语），肆力于著述，有《处实堂集》、《敲月轩词稿》、《谈辂》、《梦占类考》、《文选纂注》、《海内名家工画能事》等。尤"善度曲，自晨至夕，口呜呜不已"。亦能粉墨登场，常与仲子演《琵琶记》，"观者填门，夷然不屑意也"。"天下之爱伯起新声，甚于古文词"（徐复祚《曲论》）。关于其传奇创作，沈德符《顾曲杂言》云："少年作《红拂记》，演习之者遍国中。后以丙戌上太夫人寿，作《祝发记》，则母已八旬，而身亦耳顺矣。其继之者，则有《窃符》、《灌园》、《扊扅》、《虎符》，共刻函为《阳春六集》，盛传于世。"暮年，总兵李应祥厚礼求作戏曲，以宣扬其平播功勋，又作《平播记》。此剧以平定播州杨应龙事变入戏，系时事新剧。惜"过于张大"。有失真之病，且未见流传。《祝发记》敷衍徐孝志卖妻祝发养亲事，"境趣凄楚逼真，布置安插，段段皆好"。其中《做亲》、《渡江》后成为昆曲传统折子戏。《窃符记》敷衍魏如姬窃符救赵故事，"选事极佳"。《灌园记》敷衍世子田法章落难灌园和复国为君故事，冯梦龙不满其"率尔弄笔"，更定为《新灌园》；《扊扅记》敷衍秦相百里奚与其故妻的悲欢故事，"此伯起得意之作"，惜仅存残曲。《虎符记》敷衍明开国功臣花云死守太平故事，惟花云未战死，与妻、子团圆结局（引语均见吕天成《曲品》）。

"唐人小说传卫公、红拂、虬髯客故事，吾吴张伯起新婚，伴房一月而成《红佛记》，风流自许。"（尤侗《题北红拂记》）此剧本唐人小说《虬髯客传》，又融合孟棨《本事诗》中所记乐昌公主破镜故事而成。当以红拂、乐昌二事，自贺得良妻之意。张凤翼是骈绮派戏曲家，他的《红拂记》与《玉玦记》、《浣纱记》等属于同一风格，剧中曲、白多骈绮语，化用和引用历代诗词名句较多，且爱用故实。

顾大典(1541—1596)　戏曲作家。字道行，一字衡宇，号恒狱，吴江人。少孤，依母家周氏读书。明隆庆二年(1568)进士。历任绍兴府教授、处州府推事、刑部主事、南京兵部、吏部主事、山东按察副使、福建提学副使等职。善书画，好诗酒，解音律。被劾降职后，辞官居乡，和友人诗画宴乐，教家童唱曲，蓄声妓自娱，常自按红牙度曲。与沈璟等诗酒流连，作香山洛社之游。"家有谐赏园、清音阁。池台清旷，宾从觞咏不辍"。他所作传奇有《青衫记》、《葛衣记》、《义乳记》、《风教编》四种，总名《清音阁四种》。现仅存《青衫记》，《葛衣记》

有残出。诗文集有《清音阁集》、《海岱吟》、《闽游草》、《园居稿》等。所作散曲，散见于《词林逸响》等散曲选集中。

马湘兰(1548—1604)　金陵名妓。名守真，字月娇，小字玄儿，又称湘兰子。南京人。王穉登云："姬稍工笔札，通文辞，书如游丝弱柳，婀娜媚人，画兰最善。"其姿容虽非绝代，而神情开朗，明秀艳异，故被时人列为"秦淮八艳"之首。

湘兰沦落青楼，而知音识曲，精歌能舞，擅北曲杂剧。相传著有《三生传》传奇，《群音类选》、《南词新谱》均收有残存曲文。据吕天成《曲品》载记：此剧"始则王魁负桂英，次则苏卿负冯魁，三而陈冠彭妓，各以义节自守，卒相配合，情债始偿。但以三世转折，不及《焚香》之畅发耳。马姬未必能填词，乃所私代笔者。"湘兰与吴县王穉登友善。万历三十二年(1604)王穉登七十寿辰，湘兰率所授梨园女郎十五六人往吴门祝寿，演唱累月，名震吴中。返金陵不久便染病，体佛端坐而逝。湘兰有诗集《秦淮广记》二卷，王穉登为之作序。

沈　璟(1553—1610)　戏曲作家、声律家。字伯英，晚字聃和，号宁庵，别号词隐生。吴江人。明万历二年(1574)进士。任兵部职方司主事。万历七年出补礼部仪制司主事，升员外郎。历任吏部稽勋司、考功清吏司、验封司员外郎。万历十四年为立皇太子等事触怒皇帝朱翊钧，降职为吏部行人司司正，奉使归里。万历十六年还朝，任顺天乡试同考官，升光禄寺丞。次年，因科场舞弊案受朝官弹劾，告病还乡。天启初(1621)，追赠光禄寺少卿。

沈璟退出官场，家居二十余年，专心研究戏曲格律，编写传奇剧本，与当时著名曲家叶宪祖、卜世臣、吕天成、王骥德、冯梦龙、范文若、袁于令、沈自晋切磋曲学，考订音律，遂成一曲学流派，史称"吴江派"。

沈璟针对当时传奇创作中不谐音律而追求典雅之风，主张作曲必须首先严守格律。所谓"宁协律而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧"(吕天成《曲品》)，是这种观点的集中表现。但在创作中，他也有不守格律之时，故王骥德评之："生平于声韵、宫调，言之甚瑟，顾于已作，更韵、更调，每折而是，良多自恕，殆不可晓耳。"(《曲律》)其次崇尚本色。他特别赞赏宋元戏文中质朴、古拙的本色语言。沈氏之主张于纠正当时传奇创作脱离舞台实际的弊端，有积极意义。故王骥德《曲律》称其"斤斤返古，力障狂澜，中兴之功良不可没"。

沈璟著有《属玉堂传奇》十七种，传世者有《红蕖记》、《埋剑记》、《双鱼记》(前期创作)、《义侠记》、《桃符记》、《坠钗记》(《一种情》)、《博笑记》七种；《十孝记》、《分钱记》、《鸳衾记》、《四异记》、《凿井记》、《珠串记》、《奇节记》、《结发记》八种仅存残曲；《合衫记》、《分柑记》已佚。又改编《牡丹亭》为《同梦记》、《紫钗记》为《新钗记》；今仅《南词新谱》中存有《同梦记》残文。

沈璟前期剧作，受骈俪风气影响，也属典丽一派。剧中好用四六句，"至于以药名、曲

名、五行、八音及联韵、叠句入调，而雕镂极矣”（祁彪佳《远山堂曲品》）。他自己也承认《红蕖记》“字雕句镂，正供案头耳”（吕天成《曲品》）。但是，以后他有很大改变，《义侠记》是沈璟由骈俪向本色转变后之力作。

沈璟还有散曲集《情痴寱语》、《词隐新词》各一卷，《曲海青冰》二卷，原书失传。在《吴骚合集》、《彩笔情辞》、《词林逸响》、《吴骚合编》、《太霞新奏》、《古今奏雅》等曲选及《南词新谱》、《曲品》杨志鸿抄本附录可辑得散曲十七首，套数四十三篇。

沈璟编有曲选《南词韵选》十九卷；曲学论著有《遵制正吴编》、《论词六则》、《唱曲当知》、《古今词谱》、《评点时斋乐府指迷》（未见）。还编订《南九宫十三调曲谱》二十一卷，此谱是以蒋孝《南九宫谱》为基础，增补新调，考订讹谬，详明句式，分清四声阴阳，使其成为作家、唱者可以遵遁的规范，为昆曲创作的繁荣作出了独特的贡献。

潘之恒（1556—1622）　文学家、戏曲评论家。字景州，号鸾生、鸾啸生、庚生、髯翁等，原籍南直隶徽州府歙县（今属安徽），侨寓仪征。早年师事汪道昆、王世贞，以诗名于大江南北，为人倜傥风流，颇有侠气。喜游历，足迹几遍神州。与张凤翼、梁辰鱼、臧懋循、汤显祖、屠隆等交谊甚深。他热爱戏曲，曾多次主持过“曲宴”一类演出活动。他和演员的来往十分密切，曾为嘉靖至万历年间活动在全国各地的许多著名演员，写过情词恳切、生动优美的小传，并因此获得“姬之董狐”的雅号。他还专门为演员撰写过许多文章，帮助他们分析剧本，理解人物，掌握表演分寸。为此许多演员都视其为知音，引为“独鉴”，认为自己的表演必须得到潘之恒的首肯，才算有了定评。潘之恒中年以后，与袁宏道、李贽、钟惺、凌濛初等过从甚密，并深受他们的影响，诗风为之一变。晚年客居南京，生活困顿，终卒于此。潘之恒著作很多，今存有《亘史》、《鸾啸小品》、《涉江行》、《漪游草》等。所撰演员小传及戏曲评论即载于前两种内。此外，他还属意山水地史的辑录，纂有《三吴杂志》、《黄海》诸书。《黄海》为今存最早的有关黄山历史、地理以及人文风物的专著。

沈宠绥（？—1645）　戏曲声律家。约生于明万历年间。字君徵，号适轩主人，别署不棹馆。吴江人。曾祖沈嵒，嘉靖时任工部主事、绍兴知府。擅诗文，精音律，故家资殷富而学有渊源。宠绥少时天资聪慧，为名诸生，但未入仕途，蓄养歌僮艺伎，度曲终生。其友颜俊彦在《度曲须知序》中说：“君徵渊静灵慧，于书无所不窥，于象律青鸟诸学，无所不晓，而尤醉心声歌。”

沈氏曾从乡里前辈得沈璟所撰之《南九宫十三调曲谱》，见其于宫调声律虽能正伪辨异，但仍未能使读者知其所以然，乃于崇祯初，蛰居于姑苏郊外虎丘山僧舍，专心致力于著作《弦索辨讹》与《度曲须知》二书。前者专为弦索歌唱者，指明应用的字音和口法。书中列举数套曲子，逐字注音，以示规范。后者则将南北曲之源流、格调、字母、发音、归韵诸种方法，一一辨析其故，使度曲者有规则可循。故清初学者李光地盛赞他“有功于词曲”。因其书系作者度曲实践经验之积累，故此后至今昆剧演员常用为唱曲之依据。降至清兵南下

后，他正在撰述另一部音韵专书《中原正韵》，惜书未完稿，便避兵出走，不久逝世。

徐复祚(1560—1630?)　戏曲作家、理论家。原名笃儒，字阳初，后改讷川，号謩竹，别署阳初子、破悭道人、忍辱头陀、三家村老、休休生、洛浦生。常熟人。擅词曲，曲学曾受张凤翼指点。他出身世家大族，系大司空徐栻之孙。青年时从师王嘉宾，读书于"花当阁"。明万历十三年(1585)，赴京应试，受人攻击，遭讼事多年。为此，他愤世嫉俗，回故里徐市潜心著作。其戏曲作品今存有传奇三种：《红梨记》，写赵汝州与妓女谢素秋离合故事，鞭挞了权奸王黼祸国殃民，破坏赵、谢爱情的罪行。"寄语当事人，莫将国事误"，注入了作者忧国之心。余二种为《投梭记》和《宵光剑》。另《题塔记》已佚，《曲海目》卷三十六存有提要。据《常昭艺文志》载：徐复祚尚有传奇《题桥记》、《雪樵》俱佚。杂剧，今存《一文钱》，对当时社会上的守财奴，予以讽刺嘲笑。《梧桐雨》、《闹中牟》已佚。徐复祚还著有《三家村老委谈》三十六卷，又称《花当阁丛谈》。内容主要记载明代掌故，但也有一部分涉及戏曲，被邓实辑录于《何元朗徐阳初曲论》。后人又据邓辑本把徐复祚论曲部分分开，独立成卷称《曲论》。主要内容为作家作品论，评论中贯穿他的创作主张，极力鼓吹戏曲的本色当行。在评论《琵琶记》时，批评王世贞的看法"于词曲不甚当行"，他认为："腔调未谐，音律何在？"他对《拜月亭》推崇备至，"宫调极明，平仄极叶，自始至终，无一板一折非当行本色语"。徐复祚还著有《徐阳初小令集》(散曲集)，钱谦益评论他的小令，认为可以和高则诚相比。在音律方面，他深受沈璟格律论影响，辑有戏曲选集《南北词广韵选》。

王　衡(1561—1609)　戏曲作家。字辰玉，号缑山，别署蘅芜室主人。太仓人。父王锡爵是万历年间大学士。他生性好学，博览群书，尤好古文诗歌，"学富才高，名驰海内"。明万历十六年(1588)举顺天乡试第一，二十九年，会试进士第二，授翰林院编修。后奉使江南，乃乘机辞官归里。他家里蓄有戏班，与当时的戏曲家陈与郊、汤显祖、屠隆、茅维等人交往颇深。撰有杂剧《没奈何》、《真傀儡》、《郁轮袍》、《再生缘》、《裴谌和合》等。沈德符《顾曲杂言》赞他的剧作"大得金元本色，可称一时独步"。此外还著有诗文集《缑山集》、《纪游稿》、《归田词》等。

赵琦美(1563—1624)　藏书家。一名开美，字玄度、如白、仲朗，别号清常道人。常熟人。父用贤，字定宇，官至礼部尚书。琦美以父荫，历任南京都察院都事，北京太常寺典簿，刑部郎中等职。生平好"网罗古今载籍，损衣削食，假借缮写，三馆之秘本，儿园之残册，刓编啮翰，断碑残壁"(钱牧斋《初学集》)，广为搜集，加以校勘，聚书凡数万卷。藏书处称："脉望馆"，取"蠹鱼之食神仙字，能化为脉望"意。他曾获宋李诫《营造法式》，中缺十余卷，坚持搜访。终成完书。校刻《洛阳伽蓝记》；校对《铁网珊瑚》，增订为十六卷；著有《容台小草》一卷，《洪武圣政记》三十二卷，《伪吴杂记》三卷，《脉望馆书目》八卷等。在其藏书中以元明杂剧剧本最为有名，皆经其校订，历时三载，总称《脉望馆古今杂剧》，共二百四十二种。其中元曲二十九种，前所罕见，均为海内孤本。所抄"内府"本，每剧末记有"穿关"，留

作后世参考，颇具价值。赵琦美殁后，其藏书大多为钱谦益所得。脉望馆故居现在常熟市虞山镇南赵弄二十号。

纪振伦(生卒年不详)　　戏曲作家。万历三十四年(1606)仍在世。字春华，别署秦淮墨客。疑为南京人。一生校订小说、戏曲甚多，而以后者著名于世，为有明一代南京最擅校订戏曲者之一。经他校订的传奇剧本有《霞笺记》、《宵光记》、《双杯记》、《西湖记》、《剑舟记》、《七胜记》、《三桂记》、《折桂记》等。据《曲海总目提要》云：纪氏还为席正吾所撰传奇《罗帕记》进行过重校工作。

钮少雅(1564—?)　　昆曲曲师。以字行，又号为溪老人。长洲桐泾(今属吴县)人。清顺治八年(1651)尚在世，以八十八岁高龄作《九宫正始》自序。卒年失载。钮氏少好曲学。明万历十六年(1588)二十五岁去太仓，向魏良辅弟子张小泉之侄进士张新问艺，继从同里吴芍溪学。万历二十一年又从任小全、张怀仙研习昆曲。钮氏自称："晨夕研磨，继以岁月。虽不能入魏君之室，而亦循循乎登魏君之堂。"此后，以曲师往来武陵、黄海、荆溪、魏塘二十年，万历四十二年返里，天启二年(1622)杜门谢客，专事曲谱研究。天启五年松江华亭戏曲家徐迎庆邀钮氏参稽汇订《南曲九宫正始》。崇祯九年(1636)徐氏去世。时《南曲九宫正始》编纂已历十二年，易稿七遍，后由钮少雅独任继续编纂校订工作，至崇祯十五年脱稿。清顺治六年又重订谱稿，至八年夏修订完成。前后共历二十四年，易稿九次，在其八十八岁时，方始完成《汇纂元谱南曲九宫正始》，共十册。主要根据元本《九宫十三调谱》、明《乐府群珠》以及《传心要诀》、《遏云奇选》、《凝云奇选》等古本，考证南曲曲牌的源流，使"宫无舛节，调有归案，一准金元之旧"。引用元人戏文甚多，收录了一些罕见的南戏曲词。钮少雅还与徐迎庆、李玉、朱素臣合作，同修《北词广正谱》。又因汤显祖《还魂记》牌名杂糅，亲自订谱，字斟句酌，十载成书，题名《小雅格正牡丹亭》。另著有传奇《磨尘鉴》二卷，二十六出，存钞本，收入《古本戏曲丛刊三集。》

许自昌(1578——1623)　　戏曲作家。字玄祐，号霖环，又号去缘居士，别署梅花墅主人。长洲甫里(今吴县甪直)人。明万历三十五年(1607)授中书舍人。不乐仕进，随即归里。与钟惺、董其昌、张凤翼、王穉登、陈继儒等友善，风流声伎并甲吴中。筑梅花墅，有杞菊斋、招爽亭、流影廊、竞观居、沈华阁等。园中得闲堂闳爽弘敞。槛外石台，为许氏宴客唱和、演剧歌舞之处。天启三年(1623)上元节日，张灯园中，万炬灿然，檄两部奏剧，昼宴夜游，极声伎歌舞之盛。自昌聚书连屋，雅好刻书，有家乐，善度曲。著有传奇《水浒记》、《桔浦记》、《灵犀佩》、《弄珠楼》、《报主记》、《临潼会》、《瑶池宴》等，后四种一说非许氏所撰，已佚。又曾改订许三阶《节侠记》、汪廷讷《种玉记》。以《水浒记》最著名，至今尚能演出。所作散曲残存于明代散曲选集中。诗文笔记有《咏情草》、《卧云稿》、《秋水堂诗草》、《捧腹谈》、《樗斋漫录》、《樗斋诗草》。并以"霏玉轩"室名刊印《太平广记》、《李杜合集》、《前唐十二家诗》、《唐甫里先生集》、《唐皮日休文薮》诸书。

冯梦龙(1574—1646)　戏曲作家,小说家。字犹龙,又字耳犹。自号姑苏词奴,别署字犹、龙子犹、顾曲散人、墨憨斋主人、詹詹外史。吴县人。冯梦龙与兄冯梦桂(画家)、小弟冯梦熊(诗 人),时称"吴下三冯"。他才情跌宕,诗文藻丽,尤明经学,三十多岁时,应邀到湖北麻城讲解《春秋》。并著有《春秋衡库》、《四书指月》等。后科场失意,内心忧愤,一度出入青楼酒馆,放荡不羁,"逍瑶艳冶场,游戏烟花里",转而寄情于通俗文学和戏曲创作。罗古今于掌上,寄春秋于笔端。先后编辑、整理、改写、创作了《喻世明言》、《警世通言 》、《醒世恒言》等小说,以及多部历史演义,大量笔记。冯梦龙于明崇祯三年(1630)考取贡生。时已五十六岁。崇祯五年出任丹徒县县学训导。同年参加张溥、张采等在苏州虎丘组织成立的复社,积极参与"致君泽民"、反对阉党余孽、评论朝政的活动,是"属籍钩党者",被社友们尊之为"同社长兄"。崇祯七年六十岁时,远离江南水乡,出任福建寿宁县知县。福建《寿宁府志》"循吏"条中,为其立传,称颂他任期"政简刑清,首尚文学,遇民以恩,待士有礼"。崇祯十一年,离任返回故里。

崇祯十七年,李自成义军攻占北京,崇祯皇帝朱由检吊死煤山。冯梦龙视农民起义为"天崩地裂,悲愤莫喻",呼天抢地,痛心疾首。他编纂的《甲申纪事》和《甲申纪闻》等篇,慨叹明朝的灭亡。他著述的《中兴伟略》一书,寄期望于明朝恢复中兴。清顺治二年(1645)清兵相继灭鲁王、唐王政权,翌年春,冯梦龙于兵火中自台州走还苏州谢世,终年七十二岁。

冯梦龙作有传奇《双雄记》、《万事足》两种。改订汤显祖、李玉等人传奇《新灌园》、《酒家佣》、《女丈夫》、《量江记》、《精忠旗》、《梦磊记》、《洒雪堂》、《西楼梦江情》、《三会亲风流梦》、《邯郸记》、《人兽关》、《永团圆》、《杀狗记》、《三报恩》、《一捧雪》、《占花魁》、《双丸记》等十七种,前十四种汇集为《墨憨斋定本传奇》。曾为袁韫玉创作的传奇《西楼记》增添《错梦》一折,袁为之折服。

冯梦龙创作和改订传奇,刻意创新,并加有许多批语,为演员表演起到了指导作用。吕天成《曲品》将其剧作列入"上下品"。清高奕在《新传奇品》中亦评为"芙蓉出水,意态幽闲"。冯氏为辨正当时南曲种种讹误,又撰有《墨憨斋新谱》以补订沈璟《南九宫十三调曲谱》,现已不存。今人钱南扬辑有佚文载入《汉上宧文存》。

吴　炳(1595—1648)　戏曲作家。初名寿元,字可先,号石渠,别署粲花主人。宜兴人。明万历四十七年(1619)中进士,授湖广蒲圻知县。崇祯中,官至江西提学副使。清兵南下,江西失守,他流寓广东。永历帝即位擢为兵部右侍郎,随驾至广西桂林,即进衔东阁大学士,仍掌兵部事。又随驾至湖南武冈,清兵至,永历帝仓猝奔靖州,令吴炳扈从王太子走湖南城步。既到城步,城已被清兵所据,遂被俘,送湖南衡州,吴炳绝食,自尽于衡阳七郎庙。至清乾隆时,乾隆帝"通谥忠节诸臣"中录其名(见《乾隆钦定胜朝殉节诸臣录》卷三)。

吴炳少时即有文名,其杂著《雅俗稽言》亦为人所称善。但他最喜戏曲,所著传奇有《绿牡丹》、《疗妒羹》、《画中人》、《西园记》、《情邮记》五种,合称《粲花别墅五种》,也称《石渠五

种曲》。今存崇祯十五年(1642)刻本。其剧作向为人所称道，所谓“以临川之笔协吴江之伟者。”《新传奇品》称其“道子写生，须眉毕现”。《曲海总目提要》亦说：“粲花五种皆力摹汤显祖《四梦》。”吴梅在校刻吴炳传奇后跋中也称他：“词采艳冶，音律谐美，可为元明诸家所未逮，得玉茗之才藻，复守词隐矩矱。案头场上，交相称美，词至粲花，则叹观止矣。”其剧作对后世作家颇有影响，如他的外甥，清代剧作家万树的剧作《拥双艳三种》，在戏剧结构和语言上，都被时人称为“酷似粲花”。乾隆时曲家蒋士铨的剧作《空谷香》，从内容到语言风格，也都追步吴炳的《疗妒羹》。吴炳还著有《说易》、《督学吴公祀宦录》等书。

沈自晋(1583—1665)　戏曲作家。字伯明，又字长康，号西来，晚号鞠通生。吴江人。沈璟之侄。于书无所不览，而又精通音律。尝随从词隐先生为东山之游，一时海内词家，如卜世臣、范文若、袁于令、冯梦龙诸君子，群相推服。明崇祯七年(1634)，山阴祁彪佳巡按苏松，曾托冯梦龙搜集词隐及自晋等所作剧曲，备纂写《曲品》、《剧品》之需。自晋所著《翠屏山》、《望湖亭》传奇(收入《古本戏曲丛刊》初集和二集)，脍炙人口，戊子(1648)、丙辰(1676)先后在绍兴祁家演出。崇祯十七年以后为议增修沈璟旧辑《南九宫十三调曲谱》，与冯梦龙过从甚密。清顺治二年(1645)亲赴苏州，访上海范彤孤，得范文若所作曲集稿本归。后弃学籍，避兵隐居吴山。其甥顾必泰从吴县冯焴处携回乃父梦龙遗著《墨憨词谱》及华亭徐迎庆(于室)旧所录曲交自晋。得顾必泰和青浦杨弘等人之助，又广辑《南词新谱》，长洲(今苏州)周之标、吴县李玉等参与校阅，成书二十六卷。书名全称《广辑词隐先生南九宫十三调曲谱》，后附沈自友作《鞠通生小传》，顺治十二年刊行。较原本益精详，词曲家奉为圭臬。顺治六年，金坛虞来初年七十，虞魏为铺张寿宴，请自晋撰《耆英会》传奇上演。惜今已佚，仅《九宫大成谱》中收有残曲数支。所著传奇还有《一种情》，另有散曲《黍离续奏》、《越溪新咏》、《不殊堂近草》各一卷，统称《鞠通乐府》。民国十七年（1928）沈氏敦厚堂复印。后收入《饮虹簃所刻曲》中。据《吴江沈氏家谱》云：尚有《赌墅余音》、《续耆英会》两书，未见传本。

丁继之(1585—?)　昆曲唱家。名胤，南京人。明中叶以后，昆剧日趋繁荣，研习昆剧的一般士子亦日渐增多。丁继之常为昆曲客串，其串戏活动多在秦淮曲院或河房，钱谦益《寿丁继之七十初度》诗，有“白下藏名七十年”句。余怀《板桥杂记》所记曲院亦有丁继之串戏之说。继之为人忠厚，笃于友情，有正义感，且于戏无所不能，秦淮歌姬争相与之合作、交好。然继之每来曲院串戏，只“集于二李家，或集于眉楼”(《板桥杂记·轶事》)。二李即李贞丽、李香君母女；眉楼为顾眉居所。二李、顾眉皆是“以串戏为韵事，性命与之”(《陶庵梦记》)的秦淮优伶。她们艺术水平较高，能戏很多，与丁继之志同道合。未几顾眉嫁合肥龚芝麓。清顺治十四年(1657)，芝麓挈顾眉重游金陵，寓市隐园中林堂，值眉三十诞辰，请友人故旧欢宴于园中。丁继之与秦淮诸姬与会。席间，继之以老旦行串演《王母瑶池宴》以祝贺顾眉。继之的老旦戏素负盛名。他在《金锁记·说穷、羊肚》等折扮演张驴儿娘，时人

誉为“妙绝一世”(均见《板桥杂记》)。他还擅演丑脚;据焦循《剧说》,他还在《水浒记》里扮演过净色赤发鬼刘唐。

丁继之结交广泛,与周亮工、钱谦益、王士祯、冒辟疆、孔尚任等友善。晚年不再粉墨登场,约于崇祯末年(1644),在秦淮河畔大石坝街西经营一片河房,以课徒授曲、率徒侑酒为生。学者名流均喜来河房作客,复社诸君子亦常在此间以文会友。清初,继之参与有志复明之士活动,孔尚任据此把丁继之写进《桃花扇》以颂其民族气节。丁继之以九十余岁高龄病逝于南京。

阮大铖(1587—1664)　戏曲作家。字集之,号圆海,又号石巢、百子山樵。怀宁(今安徽安庆)人。明万历四十四年(1616)进士。因阴结魏忠贤,于崇祯二年(1629)魏党定逆后,被削职为民。不久流寓南京,于城南库司坊购宅筑石巢园,饮酒赋诗,蓄养声伎,并招纳游侠,谈兵说剑,以图东山再起。时复社名士百多人作《留都防乱公揭》逐之。阮惧,闭门谢客,后又避匿南郊祖堂寺,编写传奇,付家班敷演。甲申之变后,阮在南京与马士英等迎立福王,官累至兵部尚书。得志后即对东林复社诸人士罗织罪名,打击报复。清顺治二年(1645)清兵入南京,阮逃亡浙江,旋又降清,翌年为清军前驱,入闽过仙霞岭时,死于途。

阮氏一生作传奇十一种,多成于寓居南京的十七年中。其中七种即《井中盟》、《老门生》、《忠孝环》、《狮子赚》、《翠鹏图》、《桃花笑》,未见流传。今仅见四种,合称为《石巢园四种曲》,以《燕子笺》为代表作,其中《奸遁》(即《狗洞》)一折,至今仍为昆剧保留剧目;《春灯谜》又名《十错认》,吴梅认为此剧是“悔过之作”;余二种为《双金榜》、《牟尼合》(一名《摩尼珠》)。前三种为表白自己无罪。他的传奇多用误会法,结构、角色安排和词曲运用都很出色,其中还有精彩的龙灯、猴戏、飞燕、舞象、波斯进宝和纸扎装束,因此深受梨园子弟喜爱。复社陈贞慧、冒襄、侯朝宗等名士一次聚会,特地看阮大铖家班演《燕子笺》,他们对《燕子笺》交口称赞,也对阮大铖“骂詈不绝”。阮氏另有诗文集《咏怀堂集》传世。

马　锦(生卒年不详)　戏曲演员。字云将。回族。祖籍西域。兴化部与华林部,是明末金陵(今南京)最著名的两个戏班。马锦是兴化部的主要净脚演员。一次,兴化与华林二部在街东西对台竞演《鸣凤记》。马锦与华林部的李伶(名不详)均饰严嵩,初始两人演得难分高下,到《河套》一折,观众全为华林部所吸引。马锦深感羞耻,悄然离去。他独赴京城,设法当了当时相国的仆人,每日随侍左右,留心察看相国的举止言谈。三年后,马锦归来,又与华林部演《鸣凤记》,演到《河套》一折,李伶深感自己不如,拜倒在马锦面前,自称弟子。侯方域在《马伶传》中评道:“以分宜(严嵩)教分宜,安得不工哉!”

李　玉(1591?—1671?)　戏曲作家。字玄玉,又作元玉,号苏门啸侣,又号一笠庵主人。吴县人。李玉家世低微,据焦循《剧说》卷四记载:“元玉系申相国家人,为申公子所抑,不得应科试,因著传奇以抒其愤。”另据吴伟业《北词广正谱》序记载:“其才足上下千年,其学足以囊括艺林,而连厄于有司,晚几得之,仍中副车。甲申以后,绝意仕进。”遂专心

致志于传奇创作，借戏剧排场以抒胸中积郁。由于他深思好学，博古通今，努力进取，毕生创作了几十部传奇，成为当时苏州剧坛的重要人物，赢得江左两大诗人吴伟业和钱谦益的交口赞誉。

李玉所作传奇今知有三十种，有三分之二以上写于明亡以后。《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》为其早期传世之作，时人称为"一人永占"，合为《一笠庵四种曲》，今存。另存《清忠谱》、《千忠戮》、《麒麟阁》、《眉山秀》、《牛头山》、《万里圆》、《意中缘》、《太平钱》、《两须眉》、《风云会》、《昊天塔》、《七国记》、《五高风》、《一品爵》等十四种；残存《连城璧》、《埋轮亭》、《洛阳桥》三种。《清忠谱》是其代表作之一，写明天启年间东林党人和市民群众反对魏党的斗争，是继《鸣凤记》之后传奇时事剧的重要作品。该剧在角色安排、曲白配置及结构方面也都有创新。李玉作品题材广泛，他注重取材于现实生活或近代生活，这类作品除《清忠谱》外，还有《万民安》、《一捧雪》等；也多从元杂剧、话本、讲史、笔记小说和民间传说中取材，如《人兽关》、《占花魁》取材于话本小说，《牛头山》、《七国记》取材于讲史，《洛阳桥》取材于民间故事，等等。李玉的作品为传奇创作扩大了生活面，也表现了新主题、新思想，尤其在刻画人物形象方面，塑造了许多市民阶层的正面形象，在传奇创作中前所未有。

当时与李玉志同道合的传奇作家有朱佐朝、朱確、丘园、毕魏、叶稚斐、张大复等等，形成了别树一帜的苏州传奇作家群。

李玉还精通音律，曾编定《北词广正谱》十八卷，是北剧曲谱中最完备的著作。另有《一笠庵批评玉簪记》两卷，藏日本宫内省图书馆。

袁于令(1592—1674)　戏曲作家。原名晋，字令昭，又字韫玉，号凫公，又号箨庵、白宾，别署幔亭仙史、幔亭峰音叟、吉衣道人等。吴县人。明末诸生，入清后任工部都水司官。清顺治三年(1646)出京任临清关监督，次年任荆州知府。他为官放荡不羁，日以唱曲下棋为乐。顺治十年罢官，寄寓南京。晚年迁居会稽，病卒。著有传奇《西楼记》、《鹔鹴裘》、《珍珠衫》、《玉符记》、《长生乐》、《瑞玉记》、《合浦珠》、《金锁记》(一说叶宪祖作)等，总称《剑啸阁传奇》，现存前两种。杂剧有《双莺传》、《战荆轲》。并编有《北曲谱》；曾为《南音三籁》作序。除戏曲外，另有小说《隋史遗文》和诗文集《及音室稿》、《留砚斋稿》等。

《西楼记》又名《西楼梦》，是他的代表作。传说《西楼记》写成后，袁先拿给冯梦龙看，自谦地说："传奇写得不好，先生权当小病一场。"冯阅后，为之增补《错梦》一出，使之增色不少。《西楼记》写书生于鹃和妓女穆丽华的爱情故事。两人遭受种种苦难，"生死情难变"，最后终成眷属。剧本结构严密，情节曲折，音律工整。当时曾被广泛演出。其中《楼会》、《拆书》、《玩笺》、《错梦》等出，向为昆剧舞台流行剧目。袁于令曾师事明末吴江派戏曲家叶宪祖，戏曲创作讲究音律，"无敢乱宫商"，因此前人亦将他归入吴江派。

邹式金(1596—1677)　戏曲作家。字仲愔，号木石、香眉居士。无锡人。明崇祯十

三年(1640)进士。历任南户部主事、户部郎中等。清顺治三年(1646)任泉州知府时,因得罪郑芝龙免职南返。明亡后,在福建参加抗清。清顺治末以僧服归隐故里众香庵。

万历四十三年(1615)曾从邹迪光研习音律。他工古文词,晓通声律,思致艳逸,所制词曲,命侍儿吟唱,时吹箫度之,自己也能唱曲吹箫。作有杂剧《风流塚》,写宋代词人柳永与名妓谢天香悲欢离合故事。另著有《香眉亭诗集》、《香眉词录》、《宋遗民录》等著作。而其一生最大贡献是编纂杂剧剧本总集《杂剧新编》(即《杂剧三集》),成书于清顺治十八年,凡三十四卷,收二十三个戏曲作家的三十四种作品,补沈泰《盛明杂剧》的遗阙。吴伟业为之作序。

毛　晋(1599—1659)　出版、藏书家。原名凤苞,字子九,更字子晋,号潜在,别号汲古主人。常熟人。明诸生。以布衣自处,奋起为儒,通明好古,强记博览,喜藏书,曾师事钱谦益。尝榜于门曰:“有以宋椠本至者,门内主人计叶酬钱,每叶出二百。有以旧钞本至者,每叶出四十。有以时下善本至者,别家出一千,主人出一千二百。”于是湖州书船云集于七星桥毛氏之门。故邑中谚云:“三百六十行生意,不如鬻书于毛氏。”先后积书至八万四千余册。筑汲古阁、目耕楼以庋藏之。毛晋不仅以重金购书于民间,并向藏收家借钞,以补已缺。《天禄琳琅》载:“毛晋藏宋本最多,其有世所罕见,藏之他氏不能得者,则选善手以佳纸影钞之,与刻本无异。”乾嘉以来藏书家对“毛钞本”评价为:“汲古阁影宋精钞,古今绝作。”曾延请名士校勘,开雕《十三经》、《十七史》、《津逮祕书》并唐宋元人别集,以至道藏、词曲,无不搜刻传之。以“汲古阁”、“绿君亭”室名,共刊书五百余种,版逾十万。编刻《六十种曲》,共收有杂剧《西厢记》一种,传奇五十八种。其中汤显祖《还魂记》并收原作与吕硕园改订本,共为六十种。原刻初印本,每种扉页有“绣刻某某记定本”,每十种为一集,封面刻有“绣刻演剧十本”第几集,并标子目。前有弁言,署“阅世道人”、“得闲主人”、“静观道人”、“闲闲道人”、“思玄道人”等别号。毛晋自著有《和古今人诗》、《和友人诗》、《野外诗》、《隐湖题跋》、《虞乡杂记》、《汲古阁集》等行世。

彭天锡(生卒年不详)　昆曲演员。金坛人。出身富家,颇有修养。醉心戏曲艺术,曾以一出戏而破家资数十金。喜交文人学士,与冯梦龙、张岱、祁彪佳、虞来初、陈度缓等为友。天锡以演丑、净擅长,善于运用形体动作刻画人物。张岱《陶庵梦忆》谓其串戏妙天下,“千古之奸雄,经天锡之心肝而愈狠,借天锡之面目而愈刁,出天锡之口角而愈险”,“曾五至绍兴,到余家串戏五、六十场,而穷其技不尽”。在杭州曾与张岱、曾鲸、陈度缓串演本腔戏。多次与冯梦龙、虞来初等聚会甘露寺,切磋戏曲(《咏怀堂集》卷四)。阮大铖亦与他有交往,《咏怀堂集》中有《赠彭天锡》、《寿彭天锡配史孺人四十》等诗。

周铁墩(生卒年不详)　昆曲演员。约活动于明万历至清康熙年间。长洲(今苏州)人。貌伟岸矫雄,身短而肥,人呼之铁墩。幼时为申相国府仆人,申时行见其聪慧,命之习伶。其表演滑稽敏捷,无不形容尽致,曲达其妙。士大夫观申氏府班演出,席间,每恐行止

举措左右失据，为铁墩揣摩取笑。其演《鸣凤记·写本》中杨继盛(老生)、《钗钏记·观风》中李若水(老生)，谑浪敏捷，闻者粲然，四座为之倾倒。周名震梨园四十年，冠申府班首，其他家班名角亦常向其请教。明亡后，申氏府班散。有暴富之客欲聘为家伶，铁墩拒之，从此不复出。愈三、四年，申府稍复旧观，重整梨园，铁墩乃出。康熙元年(1662)，吴江毛莹推崇其备至，以"游戏场中古导师"诗句誉之。周终年八十以上。

朱佐朝(生卒年不详)　戏曲作家。字良卿。吴县人。与李玉、毕万后、叶稚斐、张大复及其弟朱素臣交往密切。曾与李玉合作《一品爵》、《埋轮亭》两本传奇，又与朱素臣等四人合编《四奇观》一剧。朱佐朝一生剧作甚丰，但各家著录不一致，王国维《曲录》为三十种，焦循《剧说》则是三十三种，高奕《新传奇品》载录二十五种。今有《艳云亭》、《吉庆图》、《莲花筏》、《九莲灯》(残抄本)、《渔家乐》、《乾坤啸》、《血影石》、《夺秋魁》、《双和合》、《御雪豹》、《石麟现》、《锦云裘》、《牡丹图》、《轩辕镜》、《万寿冠》、《四大庆》、《四奇观》、《五代荣》和《缨珞会》等十九种传世。《渔家乐》是其代表作。剧中抨击东汉权臣梁冀残害忠良的罪恶，歌颂了渔家姑娘邬飞霞的侠义和智勇。其中《端阳》、《藏舟》、《相梁》、《刺梁》以及《艳云亭》中的《痴诉》、《点香》，《九莲灯》中的《火判》等折，在昆剧舞台演唱至今。《新传奇品》评他的剧作为："八音纵鸣，时见节奏。"

朱　㿥(生卒年不详)　戏曲作家。字素臣，号笙庵。康熙四十年(1701)仍在世。吴县人。朱佐朝之弟。精通音律，擅长度曲，曾与扬州李书云合编《音韵须知》，与李书楼、汪蛟门等共同校订了《西厢记演剧》，李玉作《清忠谱》、编《北词广正谱》时，他都帮助编排和校订。他交游甚广，与戏曲家李渔、尤侗、毕魏、叶时章、过孟起、盛国琦和诗人词客吴绮、陈其年、沈德潜等都过从密切。生平著有《笙庵传奇》十九种，现存《未央天》、《锦衣归》、《十五贯》、《秦楼月》、《聚宝盆》、《文星现》、《万年觞》、《四大庆》等十二种。

《十五贯》又名《双熊梦》，是朱素臣的代表作，取材于宋人话本《错斩崔宁》、《醒世恒言》中《十五贯戏言成巧祸》。剧中揭露过于执一类封建官僚草菅人命，制造冤案，赞扬清官况钟为民请命、平反冤狱。朱素臣另一名著《未央天》也是公案戏，剧中写米新图被屈打成招，将于五更处斩。因冤情重大感动上苍，老天竟一直不亮，等到九更清官赶到，天明复审，终于昭雪得救，京剧《九更天》即据此改编而成。

苏昆生(1600—1679)　昆曲曲师。原名周如松，河南固始人。晚明时流寓金陵(今南京)，以善歌出入公卿府邸和青楼妓院，曾为名妓李香拍《玉茗堂四梦》等曲。左良玉守武昌，昆生亦以歌投其幕下。南明小朝廷覆灭，左病死九江，他愤而削发入九华山为僧。清顺治七年(1650)，昆生随皖南名士汪如谦去杭州。顺治十二年，汪如谦故世，昆生入吴中以歌求食。康熙二年(1663)，昆生受太仓王时敏之聘，为其家班授曲。康熙六年，又由吴伟业介绍，到如皋为冒襄家班教曲。苏昆生在水绘园未逗留多久，即往返于金陵吴中之间，康熙十八年夏病死于无锡惠山僧舍，享年七十九岁。

苏昆生度曲有出神入化之妙，系魏良辅嫡派。王时敏曾曰："魏良辅遗响当在苏生。"吴伟业亦称其歌唱为"阴阳抗坠，分刌比度，如昆刀之切玉，叩之粟然，非时世所为工也。"陈维崧亦誉之为"南曲当今第一"。昆生晚年，由于新曲派"虎丘腔"盛行，他虽为魏派正宗，但"生言辨字须求全，更令文义随声转"的度曲方法，实不及"苏州箫管虎丘腔"的柔曼丰富了。为此，吴伟业在《与冒辟疆书》中曰："昆生不免为吴儿所困。"苏昆生与复社侯文域等交往甚密，吴绮、陈维崧等均有诗曲称誉。吴伟业还为其和柳敬亭并立传。

苏昆生弟子有庭柏上人，得其唱法正传的还有太仓顾子惠、施云章等。

金圣叹(1608—1661)　文学家、戏曲评论家。本姓张，名采，又字若采，后改姓金，名喟；又名人瑞，字圣叹。长洲(今苏州)人。他幼时家贫，十岁入塾读书，即自负大才。每临窗诵读至暮，数年如一日。因勤奋而才识过人。稍长补博士弟子员，后因岁试文章怪诞而被黜革。及应科试，以金人瑞名，拔为第一，补县庠生。明清交替之际，战乱频仍，他为之忧愤，颇赞扬抗清壮士。随着清廷的统治日趋巩固，他又采取迎合以至拥护清廷之态度。至顺治十八年(1661)，因鼓动"抗粮哭庙"(史称"哭庙案")而被解往南京杀害。

圣叹素负文名，能诗文，又喜评点。《西厢记》是他所评点的诸书之一，被定为《第六才子书》。这是其晚年所批改者，删定为四十六折，以《惊梦》结束，否定原作第五本的四折戏。他又肯定认为《西厢记》"断断不是淫书，断断是妙文"，并反对把《西厢记》演成"生必为狂，旦必为娼妓"这种俗套，并"愿天下才子同声詈之"。凡此种种见解，均为世所重。今《第六才子书》存有五十种版本，故三百年来读者多有知《全本西厢》或称《金批〈西厢〉》，或称《贯华堂第六才子书〈西厢记〉》者。金圣叹友人徐增在《才子必读书》序文中说："圣叹曾将董西厢评十之四五，散于同学箧中，皆未成书。"可知他又研究过"董西厢"。此外，因其热爱戏曲，又曾全部袭用《四书》文句，描绘吴县春郊演剧的场面。《丹午笔记》收有《金圣叹春郊演剧集四书文》，少为人知。金氏著述甚多，后经金雍(金圣叹子)、沈重熙(金圣叹婿)抄录、整理刊行，有《唱经堂才子书汇稿》及《沉吟楼诗选》，后者有刘献廷参预选订。

吴伟业(1609—1671)　文学家、戏曲作家。字骏公，号梅村，别署灌隐主人、太云居士。太仓人。复社重要成员，常以正人清流自负。明崇祯四年(1631)会试第一，殿试第二，授翰林院编修，后任南京国子监司业。南明福王时拜少詹事，因与马士英、阮大铖等不合，上任两月便辞官归里。入清，屡受官召不赴。后清廷严促其出仕，因父母之劝，不得已扶病入京，被迫出仕，授国子监祭酒。顺治十四年(1657)借"丁忧"辞归，从此隐没乡里。吴诗文负一时重望，与钱谦益、龚鼎孳并称江左三大家。

吴伟业与李玉交往甚密，曾为其所编《北词广正谱》及传奇《清忠谱》作序。吴伟业的戏曲作品，传奇有《秣陵春》，当时如皋冒襄家班曾排演此剧。杂剧有《通天台》，乃借梁尚书左丞沈炯游通天台痛哭兴亡事，以寓其亡国之痛与对明王朝的怀念。杂剧《临春阁》亦是借冼夫人夜梦张丽华，以陈后主隐喻南明福王的作品。以上诸剧作，均收入梦凤楼暖红室所汇

刻之《梅村乐府三种》。另著有《梅村家藏稿》。

黄周星(1611—1680)　戏曲作家、戏曲理论家。字景虞，号九烟、圃庵、而庵，别号汰沃主人、笑苍道人。湖南湘潭人，寓于南京。二十三岁举京闱，就读于南京国子监。明崇祯十三年(1640)中进士，授南都户部主事。明亡不仕，往来吴越江淮间，与流寓南京的湖广名士杜芥、杜濬、周蓼恤为友，遂有"湖广四强"之誉。康熙十九年(1680)七月二十三日投水自尽，被救后绝食而亡，葬于无锡锡山。

周星作有杂剧两种:《惜花报》(存)、《试官述怀》，传奇一种:《人天乐》(又名《北俱序》)，有清初刊本，凡二卷三十六出，写成于康熙十四年。全剧宗教色彩较浓，并寓出世思想。然其中也不乏明末遗民怀念故国的慷慨激昂之词。周星对于戏曲特点、戏曲结构与戏曲声律之学，均有较深的研究，撰有《制曲枝语》一书。

冒　襄(1611—1693)　文学家、戏曲家、书法家、文物鉴赏家。字辟疆，号巢民、朴庵，晚号醉茶老人。如皋人。明末诸生。和方以智(密子)、陈贞慧(定生)、侯方域(朝宗)并称"四公子"。他们联结东林后人和复社诸子，评议朝政，品核公卿，砥砺名节。辟疆少负才名，弱冠即受知于董其昌、陈继儒、范景文。崇祯间，应试金陵，屡试不第，仅以乙榜两中副车。史可法曾以人才荐举，特疏辟为监军、御史;学台也交章推毂，皆辞谢不就。崇祯十六年(1643)，朝廷以恩贡特用为台州司理，未赴任而甲申之变起，从而隐居不仕，而名声愈益彰著。入清后，康熙时屡次以山林隐逸、博学鸿词举荐，借故拒不应召。



辟疆生平好施，广交天下士，如毛晋、吴伟业、李渔、黄周星、余怀、尤侗、俞锦泉、叶奕苞、张潮、王士祯等。与金陵名伶李湘真、顾眉(横波)、李宛君、李香(香君)、王月生、丁继之、张魁、柳敬亭、苏昆生等交往甚密。与苏州名妓陈沅(圆圆)、秦淮名妓董白(小宛)情意更深。后经钱谦益斡旋与董小宛结秦晋之好。

冒襄蓄有家乐，善南北曲。他自己擅长排戏、评论与训练演员。经他排练的传奇与杂剧，可考者有《西厢记》、《王粲登楼》、《秣陵春》、《琵琶记》、"临川四梦"、《浣纱记》、《清忠谱》、《燕子笺》等等。他主张"剧而正言之"，认为戏曲应关系国计民生，该严肃认真抒发"眷念宗周，兴怀故国"的爱国热情。冒襄曾先后请昆曲名家苏昆生、原阮大铖家乐主讴朱音仙、名伶陈九为家乐教习，经冒襄主持训练出的著名演员众多，有徐紫云(云卿)、杨枝、秦箫、陈灵维(陈九之子)、小徐郎、小杨枝、金菊、金二菊等。冒襄对《邯郸梦》、《秣陵春》、《清忠谱》的评论，独具慧眼，今之学术界犹所重视，他与孔尚任友善，为孔创作《桃花扇》提供了丰富的素材和深刻的思想影响。

冒襄创作的传奇已考定者有《朴巢记》、《山花锦》两种。其他著述行世者，有《先世前徽录》、《朴巢诗文集》、《水绘园诗文集》、《影梅庵忆语》、《寒碧孤吟》等，还辑有《同人集》。

叶小纨(1613—?)　戏曲作家。字蕙绸。卒于清初。吴江人。文学家叶绍袁之次女。其母沈宜修(宛君),是诗人沈自徵(君庸)的姐妹。小纨适沈永祯,为沈璟的孙媳。工诗 词,尤精音律,善制曲。著有杂剧《鸳鸯梦》一种。其姊纨纨,字昭齐;妹小鸾,字琼章,均有文才。三人常以诗词倡和。然纨纨、小鸾相继夭殁,小纨痛伤之,乃作《鸳鸯梦》悼念。叶氏系我国古代最早的女戏曲作家,故其舅沈自徵序其杂剧云:"词曲盛于元,未闻有擅能闺秀者。蕙绸出其俊才,补从来闺秀所未有。其俊语韵脚,不让贯酸斋,乔梦符,即其下里,犹是周宪王'金梁桥下'之声。"崇祯间,叶绍袁收其妻及二女之作,编成《午梦堂集》,《鸳鸯梦》附于后,此本今存。小纨三十四岁寡居,诗作极多,晚年汰存二十之一,编为《存余草》,已佚。

丘　园((1616—1690)　戏曲作家、画家。字屿雪,号乌邱山人。常熟人。丘氏善度曲,著新声。纵情诗酒,放荡不羁,画仿石田,泼墨浓重,自成一家。与尤侗、吴伟业友善。明亡后隐居乌邱山,潜心作剧。一生所作传奇十种:《虎囊弹》、《党人碑》、《百福带》、《幻缘箱》、《岁寒松》、《御袍恩》、《闹勾栏》、《一合相》、《蜀鹃啼》和《双凫影》。现存《党人碑》、《幻缘箱》、《百福带》三种(一说《御袍恩》即《百福带》)。丘园剧作以《虎囊弹》(今存六个单出)中的《山门》(也称《山亭》)一折最为著名。剧中描摹鲁智深不受佛门清规羁绊的豪爽性格颇为传神,为昆剧等剧种保留剧目。《新传奇品》称其词如"入薄后庙,绮丽满身"。他另著有《即耕堂草》、《梅圃诗余》、《竹溪杂兴集》等诗集。

尤　侗(1618—1704)　文学家、戏曲家。字展成,又字同人,号悔庵 ,又号艮斋、西堂老人。长洲(今苏州)人,其故宅"亦园",在葑门新造桥。清顺治六年(1649)以廷对拔贡,九年选授永平府推官。在职五年,吏治精敏。清顺治十三年,因鞭挞不法旗丁罢官归里。曾以《西厢记》中张生的"怎当他临去秋波那一转"为题作八股文,讥讽八股时艺,又作杂剧《读离骚》。颇受顺治帝赏识,以"才子"目之。康熙十八年(1679)举博学鸿词科,康熙帝称为"老名士"。授翰林院检讨,入史馆修《明史》。居三年,抱负不得施展,辞归。康熙三十八年(1699)、四十二年玄烨两次南巡,尤侗献颂诗,玄烨赐御书"鹤栖堂"匾额和御书一幅,并晋升侍讲。尤氏工诗文词曲,著述甚富,有《西堂全集》、《西堂余集》、《鹤栖堂稿》等。所作戏曲,有传奇《钧天乐》,杂剧《读离骚》、《吊琵琶》、《桃花源》、《黑白卫》和《清平调》,合称《西堂乐府》或《西堂曲腋》。尤侗自其先君以来,俱好声伎,蓄有家班,并自教歌童。凡尤侗剧作,大都曾经家班搬演。《钧天乐》写于顺治十四年秋,揭露举子考试不靠真才实学,但凭贿赂考官的金银多寡而定,主考何图公开宣布:"圈的都是金,点的都是银。"由于考官营私舞弊,致使满腹才华的沈白、杨云落第。上帝查明此事,在天上开科取士,沈、杨遂赴九重参加天试,考中状元、榜眼,上帝设天宴,命奏钧天之乐,沈、杨实现了终身夙愿。顺治十四年南科场案发,翌年,《钧天乐》在苏州上演时,"观者如堵墙,靡不咋舌惊叹",臬司认为尤侗有意讥刺,于是"檄捕优人,拷掠诬服",勒逼招供作者和主使其演出者。尤侗闻讯跑到北京,方免罹祸。

其余剧作，《读离骚》敷衍屈原被谗放逐故事。《吊琵琶》敷衍王昭君和番故事，前三折全本马致远《汉宫秋》，末折增添了蔡文姬祭青塚、弹胡笳十八拍关目。《桃花源》敷衍陶渊明辞官返里，东篱赏菊、作诗自祭和桃源仙游故事。《黑白卫》敷衍侠女聂隐娘“人间斩尽奸雄首”故事。《清平调》，则敷衍李白奉旨在沉香殿赋〔清平调〕三章，高中状元故事。此剧又名《李白登科记》，冒襄家班曾经搬演，曹寅的苏州织造府小班亦曾搬演。“悔庵借古人之歌呼笑骂，以陶写成之抑郁牢骚”（吴伟业《一笠庵北词广正九宫谱序》），可说是尤侗戏剧的特点。王士祯赞其剧作“激昂慷慨可使风云变色，自是天地间一种至文”（《池北偶谈》）。周亮工称许他“堪与汉卿、东篱和徐渭相伯仲”（《西堂杂俎二集序》）。焦循则推崇《吊琵琶》“别致可观”，《清平调》“立格最奇”（《剧说》卷四、卷五）。近人吴梅对尤侗的戏曲也颇加赞誉。

叶时章(1623？—1707？)　　戏曲作家。字稚斐，一作雉斐，别号牧拙。吴县人。其一生坎坷，鼎革后，淡于功名，诗文之暇，寄情于声歌词曲。他同李玉、朱素臣、朱佐朝等友善。曾参与李玉《清忠谱》的创作。一生所作传奇今知有《人中人》、《八翼飞》、《三击掌》、《女开科》、《逊国疑》、《归去来》、《英雄概》、《琥珀匙》、《渔家哭》等。现存《英雄概》、《琥珀匙》两种，收入《古本戏曲丛刊三集》。另与朱素臣、丘园、朱佐朝等合编有《四大庆》、《开口笑》(又名《胭脂虎》)两种。叶燮《牧拙公小像赞》云：“世称翁之词义激昂，才情富有，不知祗缘目击丧乱，聊以舒胸中块垒，讥切明季时弊。”稚斐曾因写了《渔家哭》一剧，触犯了势豪劣绅，被系于狱。连其子也系囹圄。因而，此剧几乎湮没无闻，从未见诸著录。《牧拙公小像赞》说他：“笑傲寄之《琥珀匙》，悲愤寓之《渔家哭》。”可见，叶时章因感慨时事，通过传奇来发泄满腹郁闷不平之气。《琥珀匙》影响较大，后来被川剧、梆子改编成《芙奴传》、《苦节传》，一直上演流传。

叶奕苞(？—1687)　　戏曲作家、文学家。字九来，别署群玉山樵。昆山人。少负异才，博雅擅诗文，工书画，好金石，与姜宸英、施国章、陈维崧、归庄、尤侗辈游，亦与李玉有交往。康熙十八年(1679)赴北京应博学鸿词落选，归里筑半茧园。集秦汉以来金石碑刻，作精审之考辨，去伪存真，著《金石录补》二十二卷。文学著作有《经锄堂文稿》六卷、《经锄堂诗》十卷等。叶氏著有杂剧四种：《老客归》(一作《老客妇》)、《长门赋》(一作《长门宫》)、《卢从吏》(一名《奇男子》)、《燕子楼》，合称《经锄堂乐府》(一称《叶九来乐府》)，尤侗曾为之作序，颇多赞扬。

清顺治四年(1647)，叶奕苞还与李玉、顾樵等戏曲家为沈自晋所纂《南词新谱》参阅校订，可知其于声律亦有研究。

薛　旦(生卒年不详)　　戏曲作家。字既扬，号诉然子(一作听然子)。长洲(今苏州)人。生活于明末清初。晚年寓居无锡。他生性聪慧，吐纳风流，善填曲。娶名家之女停云为妻，长于唱曲，夫妻共研剧作并主持演出，设宴邀请宾客观赏。与李玉交友。一生共作

传奇十余种，有《芦中人》、《醉月缘》、《续情灯》、《长生桃》、《一宵泰》、《昭君梦》、《喜联登》、《后西厢》、《九龙池》、《书生愿》、《战荆轲》、《状元旗》等，《新传奇品》评曰："鲛人泣泪，点滴成珠。"其中《昭君梦》一剧，演王嫱远去外域，日夜思汉，梦中经仙人指点，得返汉宫，有别于其他昭君戏。取材于《吴越春秋》的剧作《芦中人》，演伍子胥在奔楚投吴途中，巧遇樵子、浣纱女遇救的故事，为后来京剧常演剧目，其唱词大多保留薛旦原本。而根据《醒世恒言》中《张廷秀逃生救父》故事写成的《喜联登》，今评剧、梆子及淮剧等仍能演出。

王紫稼(1623？—1656)　昆曲演员。名王稼，字紫稼，或作子玠、子嘉。长洲(今苏州)人。十五岁时即以演《西厢记》红娘闻名于时。艳称"王郎"。吴伟业、龚鼎孳、钱谦益等诗文名家均有诗纪之。吴诗曰："王郎水调歌缓缓，新莺嘹呖化枝暖。惯抛斜袖骍长肩。眼看欲化愁应懒。摧藏掩抑未分明，拍数移来发曼声。最是转喉偷入破，殢入肠断睑波横。"(《王郎曲》)顺治八年(1651)随龚鼎孳去北京。在京三年，歌舞演出，名倾京城。三年后回抵苏州。顺治十三年值李森先巡按江南，论王紫稼等人纵淫不法之罪，枷于苏城阊门处死。年三十三岁。

万　树(1625？—1687)　戏曲作家、文学家。字花农，一字红友，号山翁，又号山农。宜兴人。他是明末著名戏曲家吴炳的外甥，故论者谓其自有渊源。自幼爱好诗文曲词。顺治间曾以国子监生游学北京，但他一生怀才不遇，功名蹭蹬。康熙二十一年(1682)两广总督吴兴祚聘为幕僚。吴兴祚家蓄优伶，万树所作戏曲，吴氏"必令家伶登场演之，授之梓人，不欲仅播之管弦而传之名山也"(《今乐考证》著录八"国朝院本"引吕洪烈语)。万树还利用空暇，于康熙二十二年纂定他与无锡侯文灿共订的《词律》旧稿二十卷，并于康熙二十六年由吴兴祚代为刊行。万树于当年自粤北还途中病卒于牂江(今广东北江)舟次。

据《宜兴县志》记载，万树一生共写戏剧二十余种。今知有杂剧八种：《珊瑚毯》、《舞霓裳》、《藐姑山》、《青钱赚》、《焚书闹》、《骂东风》、《三茅宴》、《玉山庵》，但均不传。传奇八种：《风流棒》、《念八番》、《空青石》、《锦尘帆》、《十串珠》、《黄金瓮》、《金神风》、《资秦鉴》，一说还有《玉双飞》一种。前三种有传本，合称《拥双艳三种曲》，赞美一夫二妻。他的剧本结构严谨，针线细密。梁廷枏《曲话》评曰："红友关目，于极细极碎处，皆能穿插照应，一字也不肯虚下，有匣剑帷灯之妙也。"他的诗文集《堆絮园集》、《左传论文》、《花浓集》等未见流传，仅存《璇玑碎锦》、《香胆词》。

石　琰(生卒年不详)　戏曲作家。字紫佩，号恂斋。吴县人。生平无考。著传奇《天灯记》、《两度梅》、《忠烈传》、《酒家佣》、《锦香亭》等五种。除《两度梅》为旧钞本外，其余皆为乾隆清素堂刊本。《天灯记》本弹词《万花楼》后段，演杨钧拒色，文昌帝君赐以新科状元并天灯两盏事。《两度梅》本小说《二度梅》，演梅璧、陈杏元事。《忠烈传》演宋韩琦子忠彦与宁夏总兵女静娟缔姻事，其中插入张巡烹妾犒军的故事。《酒家佣》，旧有陆无从、钦虹江两本，冯梦龙合而改之，亦名《酒家佣》，皆演李固为梁冀陷害，其子燮变姓名为酒家佣以

脱难事。石本写燮避难赵伯英家，忽被搜查，乃匿于赵妹静绢香闺，因而窃得静绢之睡鞋，终以此而成配偶，故亦名《香鞋记》。《锦香亭》演钟景期娶葛霞、韦碧秋、雷天然三女事。戏文、杂剧、小说、弹词皆有类似题材。因钟、葛二人以帕定情，故又名《香罗帕》。石本对故事无多大改动。

张大复(生卒年不详)　　戏曲作家、声律家。名彝宣，字心期，一作星其，自号寒山子。吴县人。清顺治年间仍在世。《曲海总目提要》称其"粗知书，好填词，不治生产。性淳朴，亦颇知释曲"。为苏州戏曲作家群重要成员之一。一生作传奇三十种：《如是观》、《天下乐》、《金刚凤》、《醉菩提》、《海潮音》、《钓鱼船》、《井中天》、《快活三》、《獭镜缘》、《芭蕉井》、《重重喜》、《龙华会》、《双节孝》、《双福寿》、《读书声》、《娘子军》、《小春秋》、《天有眼》、《发琅钏》、《龙飞报》、《吉祥兆》、《痴情谱》、《紫琼瑶》等。未完稿者有：《智串旗》、《三祝杯》、《大节烈》、《罗江怨》、《新亭泪》、《金凤钗》等六种。别本《传奇汇考标目》还记载其传奇《竹叶舟》一本。据《寒山堂新定九宫十三调南曲谱》记载，张大复曾作"万寿大庆承应杂剧"六种：《万国梯航》、《万家生佛》、《万笏朝天》、《万流同归》、《万善合一》、《万德祥源》，今皆不存。其《如是观》为著名剧作，写岳飞抗金故事，至今仍时有演出。《天下乐》一剧写钟馗嫁妹故事，现存《嫁妹》一折，今京剧亦有此剧，本事与其相同。《新传奇品》评价他的作品是："去病用兵，暗合孙武。"

张大复的戏曲声谱理论专著有《寒山堂新定九宫十三调南曲谱》，该书卷首还录载了他所纂详的《谱选古今传奇散曲总目》七十种，又附《曲话》十七则。此书影响较大，《南词定律》、《九宫大成谱》均以此为主要依据，今有钞本流传，与钮少雅的《南曲九宫正始》齐名。此外尚有《南词便览》、《元词备考》、《词格备考》传世。

徐石麒(生卒年不详)　　戏曲作家。字又陵，号坦庵。祖籍浙江鄞县，后迁居扬州北湖(今邗江县黄钰乡)。明亡后隐居不仕，以著书自娱。清顺治元年(1644)至康熙十四年(1675)仍在世。

徐石麒工诗词戏曲，并善画花卉。其著述有四十余种，达二百余卷。明亡毁于兵燹，所剩不多。焦循在《北湖小志》中说："当时邑中著述之富，未有能过之者。"他所著词曲之书有《词府集统》、《诗余定谱》、《坦庵订正词韵》、《蜗亭杂订》等；散曲有《坦庵乐府忝香集》；杂剧有《大转轮》、《浮西施》、《拈花笑》、《买花钱》；传奇有《珊瑚鞭》、《辟寒钗》、《胭脂虎》、《九奇逢》四种，均佚。《买花钱》是其杂剧中的杰作，写南宋时怀有真才实学的俞国宝科举屡试不第，一天，高宗皇帝在一家酒楼看到他写的《风入松》诗，欣赏不已，回宫后即下旨召用。

石麒著述严谨，用词用韵十分讲究。其女元端，字延香，通晓音律，石麒每作一曲，必高声吟哦，有不合之处，都要女儿帮助改正。郭士璟说他"感愤之怀，寄之诗赋；滑稽之致，寄之南北剧"。凌廷堪称赞其词曲"合于元人本色"。焦循在《北湖小志》、《剧说》两书有记载。他另著有《坦庵琐笔》四卷，《古今青白眼》三卷，《诗余定谱》十卷和《天籁谱》二卷等。

嵇永仁(1637—1676)　戏曲作家。字留山,又字匡侯,号抱犊山农。原籍常熟,后迁居无锡。明苏州府生员,入清后屡试不第,以教馆与行医为业。康熙十二年(1673)秋,福建总督范承谟聘其入幕。后靖南王耿精忠叛清,范承谟、嵇永仁等被囚禁。康熙十五年范承谟被杀,嵇亦自尽。嵇永仁工诗文,善音律,长唱曲,每引喉放歌,字字圆润。尤喜作剧,著有传奇《扬州梦》、《双报应》和杂剧集《续离骚》。《扬州梦》写成于康熙十年,演杜牧在扬州娶妓女绿叶的故事。《双报应》写知府孙裔昌断案的故事。《续离骚》包括《刘国师教习扯淡歌》、《杜秀才痛哭泥神庙》、《痴和尚街头笑布袋》、《愤司马梦里骂阎罗》四剧,都作于狱中。此外,他还有《抱犊山房集》六卷、《百苦吟集》、医书《东田医补》十二卷等著作。

乔　莱(1642—1694)　戏曲作家、文学家。字子静,一字石林,别署画川逸叟。宝应人。康熙十八年(1679)中进士,授内阁中书,举博学鸿词科,改授翰林院编修,参予撰修《明史》。康熙二十四年,任日讲起居注官,又纂修《三朝典训》,迁为侍讲、侍读。至康熙二十六年,因"言治河忤当事,因而获遣"(见《乔止巢诗注》)。罢官归里后,筑别业于宝应城东,名纵棹园,流连诗酒,恣寻声乐,无出山之志。

乔莱曾于康熙二十八年帝南巡时,献家乐中之名优管六郎御前供奉,得皇帝深赏,赐以银项圈,故为其家乐取名"赐金班"。从查慎行赠乔的"自琢新词自裁扇"诗句看,又可知乔莱实曾写过戏曲,现知有传奇《耆英会记》一种,题署香雪亭新编,成于罢官归里后。近人严敦易处藏有辨道人补刊《耆英会记》,从其《标目》曲文看,以宋司马光败于党争自比,但少见演出。至康熙三十三年,他又奉召入京,不久病逝。乔莱尚著有《应制集》、《使粤集》、《归田集》与《易俟》等著作共二十卷,知名于时。

曹　寅(1658—1712)　戏曲作家、文学家。字子清,又字楝亭,号荔轩。先世为汉族,原籍河北丰润,迁辽宁沈阳后入旗籍。父玺以内府郎中于康熙二年(1663)首任江宁织造。时寅六岁,与弟宣随父之任,得名士周亮工教诲,七岁能辨四声,束发即以诗词经史之学惊动长者。稍长,入宫为玄烨伴读,后充侍卫,弧骑剑槊,琴棋书画,无所不精。康熙二十九年,三十二岁,自广储司郎中兼佐领,出任苏州织造。三十一年改任江宁织造,次年又以江宁织造兼苏州织造,又一年专任江宁织造,后曾兼巡视两淮盐漕监察御使,官至通政使。二女均被选为王妃。其任所江宁织造署在康熙六次南巡中曾四次作为行宫。康熙五十一年七月,寅病逝于此。后康熙帝乃以寅子颙继任。孙雪芹为《红楼梦》作者。

寅任江宁织造时,以诗文戏曲联络东南遗民、文士,朱彝尊、周亮工、顾景星、余怀、王士祯、石涛及尤侗、洪升等名士,均与其交往甚密。

寅善词曲,康熙四十三年春,曹寅迎洪升到南京,并集南北名士高会,独让洪升居上座。令家班演出全部《长生殿》,"每优人演出一折,公(曹寅)与昉思(洪升)雠对其本,以合节奏。凡三昼夜始阕。"(金埴《巾箱说》)康熙四十四年,曾奉命在扬州设局办理编刻《全唐诗》,并有自选《楝亭诗钞》、《楝亭词钞》传世。当时东南文坛,咸以陈思目之。然寅自称:

"吾曲第一，词第二，诗又次之。""所作曲多效昌龄，比于临川之学董解元也。"寅能歌善舞，"有时自傅粉，拍袒舞纵横"(张大受《赠曹荔轩司农》诗)。自备家班，主要为承应康熙南巡。他著有传奇《表忠记》(又名《虎口余生》)、《续琵琶》，一说他还著剧曲《北红拂记》和《太平乐事》(九种小戏组成)。他编刻的《楝亭藏书十二种》中辑有元钟嗣成《录鬼簿》。

陈二白(生卒年不详)　戏曲作家。字于令。生平事迹无考。约于清顺治十八年(1661)前后在世。长洲(今苏州)人。著有传奇《彩衣欢》、《昼锦归》、《称人心》、《双冠诰》等四种。《彩衣欢》仅存曲文一支。《昼锦归》、《称人心》有抄本存世。《双冠诰》亦为抄本，昆剧常演《蒲鞋》、《夜课》、《前借》、《后借》、《舟讶》、《荣归》、《赉诏》、《诰圆》诸出。《夜课》最为动人。今昆剧"传"字辈演员尚能上演《做鞋》、《夜课》、《荣归》、《诰圆》。京剧之《三娘教子》(一名《忠孝牌》)本此。

顾　彩(1650—1718)　戏曲作家。字天石，号补斋，别号梦鹤居士。无锡人。七岁能诗，年十二已蔚然成集。尤精度曲。早年随父常出没无锡寄畅园等戏曲演唱场所。康熙三十二年(1693)，顾彩客寓北京，会友唱曲，名噪天下。所著《楚辞谱》传奇，由京中南雅班上演。孔尚任聘其至曲阜数年，两人相友善。康熙四十二年，经孔尚任介绍，往湖北容美宣抚司治地(今湖北省鹤峰县及湖南省慈利县、石门县一带)游历半载，以《南桃花扇》传奇授容美土司田舜年，聚家班上演。并著有《容美纪游》，记述了昆曲流传至该地的情况。顾一生淡于仕途，忘情于诗文词曲。所著传奇词笔精警，追步临川。著有《南桃花扇》、《小忽雷》、《后琵琶记》。《南桃花扇》改孔尚任原本《桃花扇》侯方域、李香君醒悟修行，分住南北二山的结局，为侯李当场团圆，白头偕老。《小忽雷》系据孔尚任所拟提纲而作。其他著作有《第十一段锦词话》弹词、《辟疆园文稿》、《鹤边词钞》、《草堂嗣响》、《往深斋诗集》等。

陈明智(生卒年不详)　昆剧演员。吴县人。原是乡村戏班净脚演员，擅演《千金记》中项羽一角。一日偶至苏城，适值昆剧名班寒香部唱堂会，宴会所点剧目恰是《千金记》。原净脚突然因故告缺，好友将在旁之陈明智推荐应急，陈应之后，身着宽肩特厚的"皂袍肚"(俗称"胖袄")，脚穿二寸余高的厚底靴，身材顿觉高大魁梧，众人一见大为惊叹。他身段娴熟威武，引吭高歌，博得全场喝彩。昆班演员亦赞叹不已，遂被聘入寒香部，从此享誉艺坛。清康熙南巡至苏州时，曾观其表演，甚为赏识，并于康熙二十八年(1689)征选入宫任教习，历时二十年之久，方回故里。陈明智直到康熙五十九年还健在。因其来自吴县甪直镇，故人称为"甪直大面"。

张　坚(1681—1763)　戏曲作家。字齐元，号漱石，别署洞庭山人。上元(今江宁)人。"少攻时艺，乡举屡荐不售，焚稿出游，转徙齐、鲁、燕、豫间"(张坚《玉狮坠自序》)。乾隆六年(1741)，朝廷开办律吕正义馆，有荐之者，张坚谢绝道："今老矣，顾乃以伶瞽之事进，而希荣利，窃耻为之。"(徐孝常《梦中缘序》)后又赴江西、浙江、汉中等地。一生或为官僚幕客，或以教学为主。曾作《江南一秀才歌》，以"奈何长作诸侯客"自嘲。

张坚推崇昆曲，对昆曲衰微，叹为“雅奏不见赏时也”。有人购去他撰写的剧本，“将以弋腔演出之”，他“大恐，急索其原本归”（徐孝常《梦中缘序》）。撰有传奇《梦中缘》、《梅花簪》、《怀沙记》、《玉狮坠》，总名《玉燕堂四种曲》。杨恩寿《词余丛话》云：“漱石四种中，唯《梦中缘》排场变幻，词旨精致，洵为昉思（洪升）后劲，足开藏园（蒋士铨）新声，湖上笠翁（李渔）不足数也。”

徐大椿（1693—1771）　戏曲音乐家。原名大业，后改大椿，字灵胎。后又以钦召称字，遂以灵胎名，晚号洄溪老人。吴江人。清词家徐釚之子。精岐黄，工文辞，通晓音律、天文、舆地、水利、兵法之学。袁枚称其“聪强过人。凡星经地志，九宫音律以至舞刀夺槊、勾卒嬴越之法，靡不宣究。而尤长于医，每视人疾，穿穴膏肓，能呼肺腑与之作语”。乾隆二十六年（1761），召至京为大学士蒋溥治病，密奏过立夏七日当逝。至期果歿，授以官，力辞。乾隆三十六年后又抵京，命其子爔载楄柎以从，至都三日而卒，年七十九岁。著有《神农本草经百种录》、《兰台轨范》、《伤寒类方》、《医学源流论》、《历代史略鼓词》、《释骨》等。又善作道情，有《洄溪道情》。戏曲音乐论著有《乐府传声》，成书于乾隆十三年。意在阐扬魏良辅、沈宠绥等人的理论，详述昆曲五音、四呼、阴阳四声的唱法以及出声、收声、归韵的方法，提出“正字音，审口法”为唱曲的基本原则，并认为体会曲情和顿挫得宜是感人传神的关键。是书有多种版本传世。

杨潮观（1701—1788）　戏曲作家。字宏度，号笠湖。无锡人。其父杨希曾，擅长诗文楷书，潮观受父影响颇深，少年便显文才。雍正三年（1725），苏州布政使鄂尔泰会集“七郡一州之士”，咸集苏州府春风亭，年仅十六岁的杨潮观应召赴会，作《易赞》、《书赞》、《诗赞》、《春秋赞》和《慎时哉轩记事》诗，为四方贤俊所称道。

乾隆元年（1736）潮观二十七岁，中举，后被选入实录馆供职。乾隆四年始，先后出任山西文水，河南辉县、林县，云南固始，河南杞县县令。乾隆二十九年改官四川简州知州。因政绩卓著，于乾隆三十四年升为四川邛州知州。曾就卓文君妆楼旧址筑吟风阁，其后所作戏曲遂以此为名。乾隆四十四年，已年六十六岁，又出任泸州知州，在四十年官宦生涯中，先后担任十六届县、州地方官，为官清廉，抚恤民苦，兴利除弊；清查冤狱，亲自察访，处理积牍。辞官后，他返回故里无锡。乾隆五十三年，潮观病卒于其子杨抡（浙江太平县县令）署中，终年七十九岁。

杨潮观一生著作甚丰，有《周礼指掌》、《左鉴》、《吟风阁诗钞》、《吟风阁词钞》等多种，但大多已佚。现存《吟风阁杂剧》四卷为其代表作，包括三十二个短剧，每剧一折，俱存。以脱弃陈骸，自称灵彩，“取古今可观感事入戏”。其中《寇莱公思亲罢宴》尤为有名，一直流传后世舞台上。焦循《剧说》评曰：“《寇莱公罢宴》一折，淋漓慷慨，音能感人。”在南京随园演出，令一座倾倒。杨潮观还精谙音律，曾为《吟风阁杂剧》制谱。

黄　振（1724—1773）　戏曲作家、诗人。字舒安、瘦石，号柴湾村农、国子生。如皋

北乡柴湾人。年轻时孤傲豪放，颇负才名，热衷于仕途功名，但屡试不第。曾应如皋丰利场（今如东县丰利镇）汪之衍（璞庄）之邀参预《东皋诗存》、《东皋诗余》的编纂校订。乾隆三十一年（1766）冬，全书付梓时，专作跋为记。两书中保存了大量的戏曲史料。

黄振暮年，在家乡修筑“斜阳馆”，致力于戏曲创作。他精于曲律，于酒席之间信手可填乐府小令，又私蓄家乐小红、月香、翠竹等女伶，面传亲授，晨昏不辍。乾隆三十五年四月至三十七年五月，费时两年，写成传奇《石榴记》，共四卷三十二出，取材于《情史·张幼谦图圄报捷》，演落第文人张幼谦累遭磨难和世俗白眼，后身陷囹圄，与未婚妻经历了悲欢离合的生死考验，终于状元及第，妻荣夫贵。系黄振借古人事吐胸中块垒之作。同年六月，黄振自感“夕阳西下春不在”，便携带《石榴记》赴南通石港拜会樵珊昆曲社陈十村诸友。翌年夏去世。黄振另有诗文集《斜阳馆文集》、《瘦石集》刊本行世。

吴恒宣（？—1783?）　戏曲作家、诗人。又名恒宪，字来旬，号郁州山人，亦称卧云子。原籍安徽歙县，客居江苏海州。自幼聪明过人，人称“神童”。善歌，喜谈兵，自称青藤后身，人皆呼之为狂生。后为漕督崔应阶的幕僚。崔死后，吴郁郁无所遇，久之发病而亡。作有《双仙记》（与崔应阶合作）、《火牛阵》、《玉燕钗》、《义贞记》等传奇四种。其中《义贞记》二卷三十二出，刊行于乾隆四十三年（1778）。此剧写清代康雍年间淮阳程允云与刘氏白头花烛之事，程刘二人襁褓订婚，五十七年后得完聚。今人周贻白在《曲海燃藜》中专题评及此剧，认为此题材“谱为戏剧者，尚有徐鄂之《白头新》……较之《义贞记》之故设波澜，显分难易矣”。赵景深在《明清曲谈》中也提及此剧。除传奇外，吴恒宣尚著有诗集《郁州山人集》四卷、《云台山志》十卷。

王文治（1730—1802）　戏曲作家、文学家。字禹卿，号梦楼，丹徒人。清乾隆三十五年（1770）中一甲三名进士，官翰林院编修、侍读。此前，曾于乾隆二十一年，从翰林侍读全魁出使琉球，会中国驻琉球大臣郑秉哲，遂结善。乾隆二十九年任云南临安知府。三十二年被劾，气病归故里。研究音律，自蓄家班，亲授歌僮度曲习唱，演出时无论远近，均亲自跟随。乾隆三十六年文治应邀掌教杭州崇文书院。乾隆四十五年，高宗南巡，应聘编迎銮乐府九种：《三农得澍》、《龙井茶歌》、《灯燃法界》、《葛岭丹炉》、《祥徵冰茧》、《山酝延龄》、《海宇歌恩》、《瑞献天台》、《瀛波清宴》，在西湖行宫演唱供奉。乾隆五十九年，参与订正叶堂所编《纳书楹曲谱》，并作传奇《蝶归楼》。文治中年后，持斋信佛，日食蔬果。嘉庆七年（1802），禅坐于室中而卒，终年七十三岁。姚鼐曾为之撰墓志铭。

徐　爔（1732—1807）　戏曲作家。字鼎和，号榆村，别署镜缘子。吴江人。词家徐釚之孙。名医、曲学家徐大椿之子。爔承家学，亦以医名，著作甚多。著有《写心杂剧》，计《游湖》、《述梦》、《游梅遇仙》、《痴祝》、《青楼济困》、《哭弟》、《湖山小隐》、《悼花》、《酬魂》、《醒镜》、《祭牙》、《月下谈禅》、《风谈》、《觅地》、《求财卦》、《入山》等十六折（另有十八折本，无《觅地》、《求财卦》，增《问卜》、《原情》、《寿言》、《覆墓》四折）。系叙作者所历，自序云：

“《写心剧》者，原以写我心也。心有所触，则有所感。有所感则必有所言。言之不足，则手之舞之，足之蹈之而不能已者，此序剧之所由作也。”另有传奇《镜光缘》二卷，十六折。叙余羲、李秋容恋爱事，乃作者自况，有梦生堂刊本。另著有《蝶梦龛词曲》四卷、《梦生草堂诗文集》、《曲池花影诗钞》等。

黄文旸(1736—1808?)　戏曲家。字时若，号秋平、焕亭。甘泉(今扬州)人。贡生，工诗词古文，通声律之学，乾隆四十三年(1778)文旸受扬州盐运使朱孝纯之命，赴皖桐城梅花书院主讲。乾隆四十五年清高宗弘历曾令两淮盐运使伊龄阿在扬州设馆删改词曲，聘文旸为总校，负责审定苏州织造呈进词曲。因得尽阅古今杂剧、传奇，曾拟将其所见杂剧、传奇之作者姓名、剧情梗概，编为《曲海》，现仅存目录，收入李斗《扬州画舫录》中，一般称为《曲海目》。另著《古泉考》六卷、《隐怪丛书》十二卷、《通史发凡》三十卷、《埽垢山房诗抄》十二卷，以及《葫芦谱》、《古金通考》等。

余维琛(生卒年不详)　昆曲演员。活动于清乾隆、嘉庆、道光年间。长洲(今苏州)人。面黑多须，善饮任侠，通文墨，解音律。原为苏州石塔头串客，后下海。乾隆时入扬州老徐班，工副末。老徐班解散，回苏州被强令入织造府班。后得免，入江鹤亭老班，任总管。道光初，入京都梨园，名噪一时，其表演技艺精妙，令人倾服。据《梨园原》序云：余维琛亦有表演心得收入该书(见秋泉居士《修正增补梨园原序》)。

袁　栋(生卒年不详)　文学家、戏曲家。字国柱，一字漫恬。吴江同里镇人。乾隆年间进士。父袁潢，原籍长洲(今苏州)，附贡生。袁栋不信佛教鬼神事，摒绝祷祀，父丧不作佛事追悼。生平好读书，务为博综之学。自唐宋以来，经典杂家之书，常披览指要，注释疏解，成《书隐丛说》二十卷。并于该书中考证汤显祖《牡丹亭》、《邯郸记》诸剧。又作杂剧六种，即《陶朱公》、《姚仲平》、《郑虎臣》、《桃花缘》、《白玉楼》、《鹅笼书生》，乾隆十九年(1754)，合辑为《玉田乐府》刊行。此外，还著有《漫恬诗抄》、《漫恬诗余》、《唐音拔萃》五卷、《礼记类谋》三十六篇和《四书补音》一部。

陈嘉言(生卒年不详)　昆曲演员。籍里待考。清乾隆中先入扬州商人徐尚志所设老徐班，后与有“钱派”之称的同班二面钱配持并入洪充实的大洪班。工丑，善插科打诨，嬉笑谐谑，颇受观众欢迎。李斗在《扬州画舫录》中评他：“一出‘鬼门’，令人大笑。”后传其艺与女婿周君美，在程谦德班中与三面郭耀宗齐名。陈又曾据旧有《雷锋塔》传奇整理改编，凡三十六出。此剧实为盐商作寿而作。在清代虽未见于著录，但有梨园演出之钞本。仍演述白娘子与许仙相爱故事。陈嘉言是清代已知昆曲艺人中唯一兼能编剧者。

周德敷(生卒年不详)　昆曲演员。小名黑定。乾隆时人。籍贯待考。入扬州盐商徐尚志征选苏州名演员组成的老徐班。工净，与同班名净刘君美、马美臣三人并胜。他善于掌握大面脚色的声音气局，塑造不同人物的形象，表现人物个性特征。擅长红黑面“笑、叫、跳”。“笑”，如《宵光剑》铁勒奴；“叫”，如《千金记》楚霸王；“跳”，如《西川图》张将军。其

弟子范松年，尽得其师“叫、跳”之技，并有所发展，入德音班演铁勒奴，盖于一部，时人有周德敷再世之目。

叶　堂（生卒年不详）　昆曲唱家、音乐家。字广明，一字广平。号怀庭。乾隆五十五年(1790)前后尚在世。吴县人。度曲得吴江徐氏之传，自成一家，时称叶派唱法，讲究出字、行腔、阴阳、旋律、收音、运气、节奏，一时成为唱曲者规范。在江南、扬州一带。影响很大。龚自珍《定盦续集》云：“吴中叶先生以善为声老海内。海内多新声，叶刌而律之，纳之吭。”李斗《扬州画舫录》卷十一亦云：“近时以叶广平唱口为最，著《纳书楹曲谱》，为世所宗，其余无足数也。”叶常试曲于姑苏普济桥下塘凤凰台，其声泠泠，妙如仙境(凤凰台为文人曲师停舟试曲之地，以岸有二青石凿凤凰形而名)。又与丹徒王文治、吴县潘奕隽集苏州经训堂，当宴度曲，一字作数十拆，声细如天空之晴丝，缠绵惨阐，举座为之惊。叶与王文治相交甚密，王氏《梦楼诗集》卷二十一《题袁箨庵遗像二首》小序云：“余少喜填词，苦不知曲理。及与吴中叶广明交，始有入处。”叶、王二人常共相讨论曲律，叶氏《纳书楹曲谱》曾由王氏“参订”，二人还共同评点了《玉茗堂还魂记》(冰丝馆刻本)，采用的底本系乾隆四十六年扬州删改戏曲词馆修改的进呈订本。叶逝世后，钮非石传其秘，号称“第一弟子”。尔后，乾隆时艺人金德辉、道光咸丰时曲友韩华卿相继承艺，绵延不绝。近人俞粟庐的“俞派唱法”乃由叶堂唱法发展而成。

叶堂精曲律，集毕生精力，“尝取古今词曲改订成谱，计文字之工拙，音律之淆讹”，除选辑校订《纳书楹曲谱》二十四卷外，又与沈起凤合订《吟香堂曲谱》，选录《牡丹亭》、《长生殿》近百折，人称“叶谱”，风行一世，为世人所重。

金德辉（生卒年不祥）　昆曲演员。名已佚，以字行。长洲(今苏州)人。工闺门旦，先后入扬州盐商洪充实所设大洪班和江广达之德音班，与小旦余绍美齐名。曾从苏州戏曲音乐家叶堂(广平)的嫡传弟子纽非石学唱，技艺宗“叶广平唱口”，李斗又称他为“金德辉唱口”。他以演《疗妒羹·题曲》中的冯小青和《牡丹亭·寻梦》中的杜丽娘出名，能够细致入微地表演缠绵悱恻、凄楚哀怨的感情，李斗誉之为“如春蚕欲死”。乾隆四十九年(1784)高宗南巡。他应扬州盐商的约请，以重金集合苏、杭、扬等地的名演员、场面和各色人员，组成一班，为高宗演出，得到嘉奖。事后此班维持不散，取名集成班，后改名集秀班。曾入清廷供奉，往来于苏、扬州一带演出，成为当时“苏班之最著者”。此班在剧坛上活动达半个世纪之久，至道光七年(1827)解散。德辉约在道光初逝世，年八十余。

张　蘩（生卒年不详）　戏曲作家。字采于，别署衡栖老人。长洲(今苏州)人。约活动于乾隆年间。乃名士吴士安之妻。诗文词曲，大都擅长。著有《衡栖词》集和传奇《双叩阍》传于世。

《双叩阍》共二卷，演明万历时，监修河工之朝臣皇甫谦，陷害同僚马大骐。后案情大白，马氏平反被释事。该剧卷首有作者自叙，说：“丙戌(乾隆三十一年)应征北上，设帐王府

(宁府)，课余之暇奉内主命，撰杂剧数种，悉付家优。今有姻亲授余冯氏伉俪叩阍情节，大耸耳目，属余为剧。以避嫌故，易其朝代，更其姓氏云。”可见此剧是据清代之事实写成，主角为马大骐，分明包括两个“马”字，暗喻冯姓。又可知张纛尚作杂剧多种，惜已散佚，不可考。

钱维乔(1739—1806)　戏曲作家。字树参，一字澍川，号竹初，竹初居士，林栖居士。武进人。乾隆二十七年(1762)举人，精音律，擅书画，尤工诗。喜与文人学士广交，与袁枚、洪亮吉诗书往来甚密。乾隆三十三年(1768)年，二十九丧偶，依《孔雀东南飞》诗作《碧落缘》传奇二卷，以悼亡妻。同年，赴如皋露香草堂讲学，又作《鹦鹉媒》传奇二卷，写才子孙荆与王宝娘之姻缘。年底出游北京。乾隆五十一年任浙江鄞县知县，作《乞食图》传奇二卷，写张灵、崔莺莺故事，乐部竞相上演。该剧又名《虎阜缘》。翌年，邀嘉定钱大昕合修《鄞县志》。后，改任浙江遂昌知县，在职七年，颇有政绩。另著有《竹初文钞》六卷、《竹初诗钞》八卷。嘉庆八年(1803)作《溪山秋霭》扇有名。嘉庆十一年谢世，终年六十七岁。所遗山水精品，民国八年(1919)由商务印书馆珂罗版辑印成册。

沈起凤(1741—1802)　戏曲作家。字桐威，号薲渔，一号春洲，又自号红心词客。吴县人。乾隆三十三年(1768)中举，此后屡试不第，抑郁无聊，放情词曲自娱。乾隆四十五年、四十九年，两次应苏州织造、扬州盐政之请，制作迎銮戏曲以供弘历御乐。乾隆五十三年任安徽祁门教谕，至嘉庆四年(1799)调任安徽全椒教谕。因作《贤侯怒》乐府讽刺地方官僚而得咎，两年后解职，于嘉庆七年卒于北京。

沈起凤一生著述甚丰，作有《十三经管见》、《谐铎》、《续谐铎》、《人鹄》、《吹雪词》、《红心词》、《薲渔初稿》等，尤以杂剧、传奇著名，吴梅在《才人福·跋》中说：“余尝谓薲渔之才既不可及，而用笔之妙，尤非藏园、倚晴所能。笠翁自负科白为一代能手，平心而论，应让薲渔。”起凤的“碧桃诗社”挚友石韫玉曾为其刊刻了《红心词客四种曲》，作序道：“其所著词曲，不下三、四十种，……风行于大江南北，梨园子弟登门而求者踵相接”。传奇《才人福》、《文星榜》、《伏虎韬》、《报恩缘》为其代表作。此外尚有《千金笑》、《泥金带》、《桐桂缘》、《黄金屋》等传奇。皆写男女爱情故事，均已散失。

仲振奎(1749—1811)　戏曲作家。字春龙，号云涧，别号红豆村樵。泰州人。出身官宦家庭，科场失意，仅以监生终其生。云涧博学多才，“生平著作，无体不有”(见《道光泰州志·文苑》)，但其主要作品是戏曲。乾隆五十七年(1792)写成《葬花》一折，早孔昭虔《葬花》四年。是将《红楼梦》改为戏曲第一人。全本《红楼梦》传奇作于嘉庆二年(1797)冬，成于次年春，早于其他改编者。有嘉庆四年绿云红雨山房家刻本、同治间友于堂刊本，光绪三年(1877)上海印书屋排印本。该剧曾于嘉庆七年排练上演。

他还著有：《火齐环传奇》、《红襦温酒传奇》、《看花缘传奇》、《雪香梅传奇》、《卍字阑传奇》、《霏香萝传奇》、《香囊恨传奇》、《画三青传奇》、《风月断肠吟传奇》、《怜春阁传奇》、《后

桃花扇传奇》、《懊情侬传奇》、《牟尼恨传奇》、《水底鸳鸯传奇》等十四种，《伶春阁传奇》今存，其余均散佚。

另著有《绿云红雨山房诗钞》(刊本)、《绿云红雨山房文钞》(稿本)。《文钞》中载有已散佚的十四种传奇的自序；另载有所作嘉庆时五个伶人的传记。

李　斗(1750—1817)　　戏曲作家。字北有，号艾塘，一字艾堂。原籍山西忻县，寄寓仪征。乾隆时监生，但一生无官职。常年定居于扬州。兼通诗歌、音律与数学，尤精戏曲。与黄文旸交往甚密。乾隆二十九年(1764)起搜集资料，准备编写《扬州画舫录》。至乾隆四十四年戏曲家凌廷堪设馆于仪征，李斗与其定交，后又与戏曲家金兆燕诸名士交往，相互切磋剧艺。至乾隆六十年《扬州画舫录》稿成，共十八卷。其中卷五、卷十一中，纪录了扬州当时花、雅两部戏曲史料及曲艺史料，为研究我国十七、八世纪的戏曲、曲艺，提供了颇有价值的资料，至今仍为戏曲研究者所瞩目。

李斗还撰写过传奇剧本《岁星记》、《奇酸记》。据《梦陔堂诗集》卷四的诗注，他曾于嘉庆四年(1799)在扬州召邀友人观剧，亦自参加表演。至嘉庆九年李斗将其所著《扬州画舫录》、传奇《岁星记》、《奇酸记》和散曲集《艾塘乐府》一卷及《永报堂诗》八卷，合辑为《永报堂集》刊行于世。

石韫玉(1756—1837)　　戏曲作家。字执如，号琢堂，又号竹堂，别署竹堂居士、花韵庵主人，晚号独学老人。吴县人。乾隆五十六年(1791)恩科状元，授翰林院修撰，特命典试福建。乾隆五十八年视学湖南。嘉庆三年(1798)入上书房，充日讲起居注官。翌年，历任重庆府知府、山东按察使、两署布政使。嘉庆十二年被劾去官，复赏编修。引疾归，主紫阳讲院二十余年，道光时聘修《苏州府志》、《昆新两县合志》，倡建吴郡名贤词于沧浪亭，各系赞语，端书勒石。韫玉服官职久，家无余资，甘贫乐道，为世所重。工书法，善诗文，有《独学庐全集》等行世。亦擅作剧，著《伏生授经》、《罗敷采桑》、《桃叶渡江》、《桃源渔公》、《梅妃作赋》、《乐天开阁》、《贾岛祭诗》、《琴操参禅》、《对山救友》等杂剧九种，皆据历史故事敷衍而成，统称《花间九奏》。另有传奇《红楼梦》一卷，计十出。，署“花韵庵主”。

中华人民共和国成立初，吴江县同里镇发现石韫玉亲笔评注过的汲古阁刊传奇《幽闺记》、《明珠记》、《节侠记》等二十六种，部分还有题跋。现藏上海复旦大学图书馆。



凌廷堪(1757—1809)　　音律学家、戏曲理论家、经学家、诗人。字次仲，又字仲子，原籍安徽歙县，父文焻来江苏海州板浦，投靠祖母许氏，以经营盐业为生。凌廷堪生于板浦，六岁而孤，年轻时学贾不成，转而攻读诗文。他生性颖悟，识力精卓，青年时便颇有名气。他与海州的传奇作家吴恒宣、程枚及文学家李汝珍等都有深厚交往。凌二十余岁时出游扬州，应两淮巡盐御史伊龄阿之

聘请，参加奉弘历之命而设的扬州删改戏曲词馆，任分校，删改古今杂剧传奇之违碍者。乾隆四十八年(1783)游学京师，见知于南阁学士翁方纲，并受翁推荐，参加《四库全书》编纂工作。乾隆五十五年中进士。欲以知县用，后改任宁国府教授。嘉庆十四年（1809）殁于歙县。

凌廷堪博学多才，一生著作甚丰。他对于戏曲、音律、经学、历算、天文等都有独到见解和卓著成就。他的诗歌，钱泳谓之“沉博绝丽”；他的文章，梁启超谓之“力洗浮艳，如其学风”。他所著《燕乐考源》，广泛论述了历代俗乐、宫调的沿革，探索了燕乐二十八调的源流，提出了“四宫七调”之说，是研究隋唐燕乐及古代戏曲音律的一部重要著作。他所著《论曲绝句》三十二首，以诗歌形式，对元、明、清三代的戏曲作家、作品、音律、声韵以及戏曲文学和历史学的关系等，都作了精辟的阐述。其《南北曲说》、《声不可配律说》、《明人九宫十三调说》、《与程时斋论曲书》、《一斛珠传奇序》等戏曲文章，对研究戏曲音律和戏曲理论有一定的学术价值。凌廷堪主要著作还有：《校礼堂文集》三十六卷，《诗集》十四卷，《梅边吹笛谱》二卷，《充渠新书》二卷，《元遗山年谱》二卷，《后魏书音义》四卷及《礼经释例》十三卷等。

焦　循(1763—1820)　戏曲理论家。字理堂，一作里堂，晚号里堂老人。江都(今扬州)人。自幼好学，十七岁为诸生，二十岁补廪生。乾隆六十年(1795)随内弟阮元督学赴鲁、浙作幕宾。嘉庆六年(1801)乡试中举。次年应礼部试不第，遂托足疾归隐，葺其老屋曰“半九书塾”，筑书楼曰“雕菰”，读书著述其中，十年足不入市。其大量著作均在此陋室而成。嘉庆二十五年(1820)足疾加剧，又染虐疾而病逝，终年五十七岁。

焦循精于经学、数学及戏曲研究。作有戏曲论著《曲考》、《花部农谭》等。另有《剧说》，无名氏撰，由焦循整理，凡六卷。《曲考》今不传，可在《扬州画舫录》所载“曲海目”中见其大概。《剧说》与《花部农谭》是其影响较大的戏曲论著，为研究古典戏曲提供了丰富、珍贵的参考资料。在《花部农谭》中，焦氏一反传统偏见，竭力推崇花部戏曲，对声腔进行比较后指出“吴音繁缛……听者茫然不知所谓”；而花部戏曲，语言通俗，妇孺能解，“彼谓花部不及昆腔者，鄙夫之见也”。其晚年，还常携妻室儿孙观看民间“赛神演剧”，并为村民评说、讲解花部戏曲。所著《易余籥录》，对《点鬼簿》与《录鬼簿》二书的论证和对《西厢记》脚色的研究，为今天戏曲史论家所重。他推崇元代杂剧可与楚骚、汉赋、唐诗、宋词并列为“一代之所胜”的文学。

他还著有《里堂学算记》、《里堂道听录》、《雕菰楼易学》、《孟子正义》、《六经补疏》、《足征录》、《邗记》、《读书三十二赞》等。

俞童子(1770—1857)　童子戏艺人。名俞果，人呼俞童子。连云港中云俞庄人，原籍安徽。幼学童子戏，吸收安徽曲调而使童子戏优美动听。他苦练含铲、喷火、砍臂、钎穿肤及咬鸡头等特技，在云台山一带负有盛名。从其学艺者甚众。至其孙俞学访时，传人沿云台山发展为东西两脉，约数百人。东路陈家班的宝山、西路王家班的传业，都是他第六代

徒孙。老艺人称，海里童子戏宗师至俞童子无上溯者，俞被尊为祖师。他传下的特技和《李迎春出家》等剧目，观众屡看不厌。他曾于嘉庆年间参加白莲教反清抗暴的斗争。

谢　堃(1784—1844)　　戏曲作家。字佩禾。原籍江西，先辈迁居江苏扬州，住邵伯镇，遂为甘泉人。曾为国子监生。他工诗擅画。收藏名书画甚多，并有极高的书画鉴赏水平。一生交友也极广，中年后漫游各地，亦曾饱览曲阜孔府之收藏，后即供职于衍圣公府，并举家迁往山东曲阜定居。

谢堃一生著作甚多。著有《日损斋诗钞》、《春草堂随笔》、《春草堂诗话》、《春草堂骈文》、《感旧集》、《书画所见录》、《金石琐碎》，并辑有《兰言集》等。戏曲方面，有传奇四种：《黄河远》、《十二金钱》、《绣帕记》、《血梅记》，合刊为《春草堂四种曲》，今存道光刊本。他的曲文词采灿然。此外，《光绪广州府志》，还著录了他所作的另一种院本《芙蓉亭》，但迄今未见。

严保庸(1796—1854)　　戏曲作家。原名保熙，字问樵，号伯常。丹徒人。清嘉庆二十四年(1819)解元，道光九年(1829)进士，廷试入选第四名，钦点翰林院庶吉士，道光十三年任山东栖霞知县。招伶工和文士，以官署为剧场歌台，主张“官家亦若民家，大家一同行乐”，并演出自编之《红楼新曲》，被朝廷视为淫戏，遂遭罢官，告归乡里。严氏长于诗古文词，兼工绘画书法，擅作对联，声曲弦管俱精。蒋宝龄《墨林今话》记：“道光初，吴中琴会甚盛，师第之名最著。”他尤擅长杂剧创作，计有《同心言》、《奇花鉴》、《盂兰梦》、《双烟记》、《吞毡报》等四种，仅《盂兰梦》有存，余皆不传。除上述《红楼新曲》外，还作有传奇《兰花生》。其剧作于道光三年及四年会试留京都时，并交梨园演唱。蒋宝龄评价说：“问樵笃志好学，自以为诗古文词不及古人，而为传奇无愧作者。”他的友人在《盂兰梦》题跋中说他“二十年前名噪京师，其所制如《红楼新曲》诸种，第一曲成，部(都)中争购之，纸为之贵，是则诸曲皆常登歌台。”茅恒在该剧跋中说他扮演《撇兰》一出名气很大，能边演唱边画扇面，“题句立成，书亦敏妙，度曲既不爽毫厘，挥洒亦疾徐中节。”他晚年操琴传艺，弟子很多。另著有《问樵文集》、《书画赞》、《槛联丛话》、《孤篷听雨录》及《珊影杂识》二卷。

陈金雀(1800—1877)　　昆剧演员。号煦堂，原名姚大荣。祖籍丹徒，生于金匮(今无锡)。清嘉庆年间由苏州进京，入南府拜孙茂林门下，习小生。嗓音甜亮，扮相秀美，演出《乔醋》获仁宗帝赏识，赐名“金雀”，遂改名至终。金雀长期搭四喜班演出三十余年。咸丰十年(1860)，文宗寿庆，挑宫外名伶二十人进宫御演，金雀列名首，其女为梅兰芳祖母。

连登科(1805—1890)　　戏曲演员。丰县人。十三岁时拜蒋花架子为师学演梆子戏，先工文武生，又学红脸。随师十多年，学会一百多出全本戏。拿手戏有《雷振海征北》、《南阳关》、《姚刚征南》、《捡柴》。其嗓音高昂而柔和，道白响亮，吐字清晰，功底深厚。道光十六年(1836)，他继承师傅的锣鼓、衣箱，招纳弟子三十余人，创办本省第一个梆子科班。执教甚严。教学剧目，除他的拿手戏外，还有《樊梨花征西》、《老征东》等。科班期满，即组为戏班，演出于苏、鲁、豫、皖接壤地区，历时十多年。他一生中培养了近百名弟子，成名者有生兼旦脚李科、红脸许钱为、唱八角的狗皮领子(姓蒋名不详)。这些演员都成为蒋门梆子

的传播者，在苏北、鲁南地区有较大影响。

余　治(1809—1874)　　戏曲作家。字翼廷，号莲村，又号晦斋，自署木铎老人，别署寄云山人。无锡人。同治二年(1863)移居苏州。余治曾多次应试，皆不中。咸丰年间，以附生名义保举作训导。太平天国进军江南时，他曾向清政府献计献策镇压农民起义，但最终并未为清廷重用。

余治又曾多次向清廷呼吁禁毁“诲淫诲盗”如《西厢记》、《牡丹亭》等剧和水浒戏，建议审定戏曲剧目，提倡新戏。对此，当局支持他编辑了一批新戏，每戏写成，令艺人演唱，但观者寥寥。晚年又自组童伶戏班，亦未维持多久即报散。

余治的主要著作有《得一录》、《庶几堂今乐》等。前者有许多禁戏的文章，如《教化两大敌论》、《禁止花鼓串客戏议》及《劫海回澜说》等。后者是他编写的二十八种皮簧剧本集，今存光绪六年(1880)复刊本，其中《朱砂痣》一种为后来京剧舞台所常见。

刘熙载(1813—1881)　　文学家。字伯简，号融斋，晚号悟崖子。兴化人。十岁丧父，家贫奋学，清道光十九年(1839)举乡试。道光二十四年进士，授翰林院庶吉士，散馆授编修。咸丰三年(1853)入值上书房，得文宗帝赏识，书“胜铮情逸”四字赐熙载。后应湖北巡抚胡林翼之邀，主讲江汉书院，被誉称为“贞介绝俗，学冠时人”。同治三年(1864)征为国子监司业。是年改任广东学政。两年后病归。又应邀任上海龙门书院主讲十四年，光绪七年(1881)谢世，终年六十九岁。

熙载学术渊博，著述甚多。除经学外，他还精声韵和算术，旁及子、史、赋、词、曲、书法，无不通晓。所著有《四音定初》、《说文双声》、《说文叠韵》和诗文集《昨非集》等。而他所著之《艺概》尤为后人瞩目。全书包括“文概”、“赋概”、“词曲概”、“书概”、“经义概”等六个部分。内容虽复杂，但论述简练而有重点，尤在论及诗文词曲等部分中，对作家作品的评定，对文学形式的流变，艺术特点的阐发等方面，见解颇为精到。他并且认为，“诗品出于人品”。

陈　烺(1822—1903)　　戏曲作家。字叔明，又字潜翁，号云石山人、玉狮堂老人、活寿翁等。阳湖(今常州)人。少年丧父，咸丰间避兵流落浙江，教书谋生。五十岁始得初级盐官，任盐课司大使达二十年。光绪十七年(1891)春升任浙江盐运司运副，年已七十。“潜翁陈君负干济之才，笠仕吾浙浮沉下僚，温温无所试，乃以声律自娱”。光绪七年六十初度后，始据《袁氏传》作第一种《仙缘记传奇》于杭州刘氏书斋。此后十年中共创作传奇十种，为《玉狮堂前五种曲》、《玉狮堂后五种曲》。前五种曲有《仙缘记传奇》、《蜀锦袍传奇》、《海虬记传奇》、《梅喜缘传奇》、《燕子楼传奇》；后五种曲有《同亭宴传奇》、《海雪唫传奇》、《回流记传奇》、《错姻缘传奇》、《负薪记传奇》。前五种曲有俞樾总序，后五种曲有谭适献总序，末为其受业弟子刘炳照门生徐光莹跋。晚年曾创作杂剧《悲凤曲》一种，后于民国八年(1919)上海碧梧山庄石印出版。光绪二十四年春，整理生平诗稿，称《云石山房剩稿》。终年八十一岁。

殷溎深(1825—?)　昆曲曲师。苏州人。晚清大雅班旦脚演员，光绪六年(1880)五月初一犹在上海三雅园演出，后为苏州曲社笛师。光绪二十二年为昆山东山曲社笛师。戏多，笛精，鼓好。苏州名曲师沈月泉、张云卿(即苦老二)、严连生均出其门下。殷氏精于音律，依"梨园故本"正拍订谱，整理成《春雪阁曲谱》、《六也曲谱》、《昆曲粹成》(初集)、《牡丹亭》、《西厢记》、《琵琶记》、《拜月亭》、《荆钗记》、《长生殿》以及《南楼传》、《绣襦记》、《红梨记》、《牧羊记》、《焚香记》等十余种曲谱，载戏五百多折。宾白、笛色俱全，并加注若干锣鼓经。《春雪阁曲谱》等前九种于民国十年(1921)至十三年已先后刊行。《南楼传》等曲谱，传有抄本。

沈寿林(1825—1890)　昆曲演员。浙江吴兴人。咸丰时定居于无锡洛社。祖传铜锡器制作，因酷爱昆曲，毅然投师学艺，工小生，以冠生著称，演《惊鸿记·吟诗、脱靴》(饰李太白)、《吉庆图·扯本、醉监》(饰柳芳春)等醉戏，尤为卓绝。后又专工黑衣(即鞋皮生)。如《金不换·守岁、侍酒》(饰孙凌云)、《采楼记·拾柴、泼粥》(饰吕蒙正)等，均为拿手。曾先后参加高天小、大雅、聚福等昆班。清光绪三年(1877)、六年、十三年曾随大雅班赴沪演出于丰乐园、三雅园，与名旦李莲甫等合演的《折桂传》，备受观众欢迎。名小生周钊泉、强月泉、尤凤皋(阿掌)均是其弟子。他有四子，长子海山，工净；次子月泉，工小生；三子斌泉，工副；幼子润福，工老生，均为昆曲名角。

黄钧宰(1826—?)　戏曲作家。原名振均，字宰平、仲衡，别号天河生。山阳(今淮安)人。清道光十四年(1834)贡生，二十九年拔贡，就任奉贤训导，以校官终。博学能文，但生平不得志。戏曲作品有传奇《十二红》、《鸳鸯印》、《呼幺梦》、《双烈祠》，合称《比玉楼四种》，又称《比玉楼传奇》。今存有光绪丙子(二年，1876)刊本。《十二红》一剧，北京老徽班曾排在"不知何腔"的杂调戏栏目中，是一出当时常演剧目。又有笔记《金壶浪墨》等七种，全称《金壶七墨》。

胡盍朋(1826—1866)　戏曲作家。字子寿，一字镨廷，自号小樵亭主人，又号勿疑轩主人。沭阳县人。胡氏为沭阳名门望族，盍朋与祖胡义门、父胡南樵、长子斯恩、次子斯拔，祖孙四代均为秀才。他曾任沭阳廪学六年。为人狂荡不羁，"一生好酒，为饮中大户，一石不醉。奇气纵横，不可一世。肆志跌宕于山颠水涯间，狂若不可方物"。壮年而逝，终年四十一岁。

盍朋一生著述颇丰，今可考者，有《百榆草堂诗赋》八卷，《十国宫词》和《九秋诗》共三卷；杂剧传奇四种：《海滨梦》(六折)、《汨罗沙》(二十折)、《鹤相知》(二十折)、《中庭笑》(四折)，合称《勿疑轩传奇》。

《海滨梦》作于道光二十六年(1846)，写汉韩信被斩，其门客救其幼子投奔南粤王赵佗，改姓韦，世代隐居事。《鹤相知》作于清道光二十八年，取材于蒲松龄《聊斋志异·叶生》，事借叶生遭遇，抒发自己科场失意之忿懑。《汨罗沙》作于清咸丰元年(1851)，写屈原

投汨罗江事，“使三闾千载英灵，搬演活现于广场……教孝子、忠臣、才子、学士，下至行夫走卒，同呼湘累”。《中庭笑》作于清咸丰五年，以《孟子·齐人有一妻一妾》章为题材，揭露了市井之徒的虚荣和浅薄。

此四种剧作，今只存《海滨梦》和《汨罗沙》两种，收于民国五年(1916)上海国光书局出版的《古僮文献捃遗》中。

李　涌(1830—1860)　清代昆剧演员、画家。字春江，号湘舟。活动于道光、咸丰年间。长洲(今苏州)长泾人，居临顿里。少时家贫，习戏奉养父母。为苏州大雅班的主要演员之一，身躯魁梧，嗓音洪润，以擅演奸佞丑脚著称。又兼通绘画，喜画戏曲人物，时人誉其画“非画师所能及”。吴中名流、画家皆乐于与他往来，切磋艺事，技艺与声誉日增，岁得润笔，倍多于演出，但终不肯弃伶卖画。他认为：“伶本业，画余技。且班中脚色无多，缺一不办，我去，奈众人何!”署按察司使朱钧敬其品德才能，欲礼致门下，李涌辞不就。咸丰十年(1860)四月，太平军攻克苏州，李涌寓史家巷，被执，忠王李秀成见而异之，且闻其才，遂命送往金陵，献于天王。舟出阊门停泊山塘，李乘隙逃逸返城，寻觅父母，但已失散无踪。李大恸，适遇其故友徐子云，相依共处。未几，李、徐于山塘复被执，乃与徐泣别，复见忠王。因不从忠王，于是年六月初一被杀。死后从其怀中见所绘父母像一帙，时称“孝伶”。萍乡刘九畴为传，刻石于苏州翼宿殿。诸福坤亦撰有《李孝子碑文》。李涌有昆剧人物画册页传世，现藏苏州博物馆。

茅　恒(1835—?)　戏曲音乐家，字北山，丹徒人。廪贡生。擅昆曲，工书法，尤精古乐器。家贫，常断炊，居无定所。曾在郡学以皇朝乐谱教授诸生，礼节修明，一时称盛。年七十游金陵时，为两江总督端方所礼聘，设音乐传习所于朝天宫，以保存国乐自任。历四年，大江南北女弟子不下千余人。因有人指控他背乎礼法，遂郁郁归里。著有《曲曲》剧本及《乐说》一卷，于昆曲唱法、技巧、乐理均多所创见。《曲曲》共八折，作者自任主角，借舞台形象现身说法，通过谈学艺经历，介绍昆曲理论及演唱技巧，是舞台表演的“昆曲唱论”。茅氏亦作小曲，今存有〔扬州调〕《十杯酒》。

顾大六(1838—1892)　徽剧演员。南通县人。幼时家贫。入南通小福寿科班学戏。工花面。为人刚直，重情义。满师后仍随福寿班演出于南通里河地区。福寿班报散后，受聘于里河其他各班，搭朱大姑娘班、顾鸭银班时间较长。顾大六身材魁伟，脸型大，是花脸行中难得的好扮相。他的嗓音洪亮，唱腔浑厚，擅用炸音、吼音，声如铜钟。深夜于野台子演唱时，其音能传至一二里外。为花脸中的魁首与全才。尤以油脸(铜锤)著称，表演粗犷有力，又能细腻传情。演《铡包勉》中的包公，复杂的感情，变化鲜明。铡前，愤恨难抑，表现出凛然的正气，铡后，深情难忍，唱腔悲痛感人，两眼滴下鲜红的血泪(带眼彩)，表现出叔侄之间的骨肉情。顾大六的粉脸戏也很出色，如演《马踏青苗》中的曹操，在马踏青苗后，有各种复杂的身段。对一些诙谐的花脸戏，如《黑风帕》、《沙陀国》，顾大六演来，另有一番风

趣。嘴里"打嘟嘟"，每如一串圆珠经嘴中抛出，常赢得阵阵掌声。

徐大网(1840—1899)　　徽剧演员。南通如皋人。自幼进南通里河班学戏，工做功老生。是里河班中较早的"文武昆乱不挡"、"六场通透"的演员。各班争相邀请他但任当家老生并"拿戏目"(即后台文武总管)。常搭"福寿"、"全福"、"新双福"等名班，在"全福班"时间尤长。

徐大网嗓子略带沙音，唱腔浑厚，讲究吐字归音，字正腔圆。能戏甚多，代表作有《取都城》、《战北原》、《雪拥蓝关》、《扫松》、《跑城》等等，做工特佳。在《雪拥蓝关》中饰韩愈，唱〔导板〕后，扬鞭出场，后随张千、李万。通过亮相时眼神的运用和拂动的水袖，先点出狂风扑面、大雪纷飞的气候环境。继而左手勒马向前，髯口向右后方飘拂，右帽翅颤动不止；反转身来，髯口向左后方飘拂，右帽翅颤动不止，加以张千各种角度的撑伞动作相衬托，表现出主仆三人在逆风中行进的情景，细致逼真。徐大网对一些"三哭"、"三叫"、"三笑"的戏，其表演亦有独到之处。

姚庆祥(1840—1928)　　京剧演员。原籍安徽，迁居江苏赣榆县。青年时带艺投北京三庆班，工文武老生兼红净，得程长庚、卢胜奎诸前辈名家教益，艺业精进。清同治十一年(1872)应总兵王德胜之聘，至赣榆县创办京剧庆盛科班，任总教习。

姚掌班，挑选入科学徒极严，不合条件者一概拒收。他为人耿直，身体力行，亲手制订十大班规，防止陋习，奖罚分明。每日鸡鸣即起，亲到练功场说身段并陪同学徒打把子，一招一式分毫不爽，乃至学徒们登台演出亦必亲临把场。经他教授的学徒成名者甚多，如武生兼红净谢庆喜，红遍鲁南苏北。庆盛班期满后，其部分弟子受聘于当地商人继办的德义、长胜、同庆、金堂等科班中任教，他不辞八旬高龄又在同庆科班任总教习。民国十年(1921)赣榆县青口镇成立京剧研究社，他每周三次去该票房为票友说戏。先后传授了《六部大审》、《太白醉写》、《烧窑封官》、《梅龙镇》、《普球山》、《祥梅寺》、《摘樱会》等。

姚文武昆乱不挡，技艺精深，在赣榆县历时五十年，培养出一百余名戏曲人才。

刘清韵(1842—1915)　　戏曲作家、诗人。名淑曾，小字观音，号古香。海州人。其父刘蕴堂，封为二品鹾商。她自幼从师受学，聪慧过人。成人后，精擅诗文，尤工制曲。十八岁时嫁沭阳县秀才钱梅坡为妻。一生所著传奇、杂剧二十四种，为我国戏曲史上罕见的一位多产女剧作家。光绪二十三年(1897)"秋天，大霖雨，洪泽湖溢，女史所居圮於水，于是传奇稿本皆沉霾于泥淖瓦砾中，不可復得"(《小蓬莱仙馆传奇·俞樾序》)。仅余十种随身携带流落江南，得以保存，为杂剧《千秋泪》、《镜中缘》和传奇《黄碧签》、《丹青副》、《炎凉卷》、《鸳鸯梦》、《氤氲剑》、《英雄配》、《天风引》、《飞虹啸》。她在江南生活穷困潦倒，后为俞樾赏识，在友人资助下，将十种剧稿合集刊刻于世，题名为《小蓬莱仙馆传奇》。俞樾为其作序云："虽传述旧事，而时出新意，关目节拍，皆极灵动，至其词，则不以涂泽为工，而以自然为美，颇得元人三昧。"她的剧作结构多为平铺直叙，少起伏跌宕，故大多难以搬上舞台排

演。近又在沭阳发现其《望洋叹传奇》、《拈花悟传奇》两种，系民国二十八年（1939）一月十七日抄本。刘清韵还著有《小蓬莱仙馆曲稿》一卷、《小蓬莱仙馆诗钞》一卷及《瓣香阁词》二卷等。

殷凤哲(1845—1935)　　梆子戏演员。原籍山东巨野县肖固屯村。八岁随玩局学戏，十岁登台，十四岁成名。清咸丰年间，黄河决口，鲁西南地区被淹，他随灾民迁徙至江苏沛县下庄村定居。咸丰十年(1860)他跟随沛县庙道口大寨主马克端办科班，取名庙道口班。马克端为班主，他为教师。一连举办三班，先后教出徒弟二百余人，在苏北一带享有盛誉的，有"旦脚状元"董传胜(玉仙)、"花脸王"段其昌、丑脚张明业等。殷本人擅演小架子花脸，表演逼真。在《李炳征南》中扮演李炳，在《十王宫》中扮演杨广，在《临潼山》中扮演李渊，均别具一格，在当地有"花脸王"之称，其技有涮牙、喷火和盘椅子三绝。

李映庚(1845—1916)　　昆曲音乐家。字啸溪，一字耀西。原籍海州，后迁沭阳。清光绪十五年(1889)己丑科进士，任直隶省迁安县知县，三年后越州升府，历任永平、正定、大名、天津等地知府。民国四年(1915)，李映庚在肃政使任上因上书谏止袁世凯称帝未果，愤而辞官回乡。次年辞世。

李映庚素喜昆曲，在北方昆曲界颇有影响。家中设有昆曲票房。陈德霖、王瑶卿等人都曾随他学过昆曲。光绪二十一年(1895)，袁世凯在天津小站训练新军，请李映庚为其创建军乐队。李映庚即将部分昆曲曲牌化简，配上自撰军歌歌词，运用昆曲的"同场"唱法，教习乐队和士兵歌唱。至宣统元年(1909)，李映庚将历年用昆曲曲牌改制的工尺乐谱，结集成册，题名《军乐稿》石印成书。

俞粟庐(1847—1930)　　近代昆曲家。名宗海，号韬盦，松江娄县人。曾就学于吴江盛泽沈景修，工书法，宗北碑，通金石学，并精于书画鉴别。清光绪初年署金山县守备。光绪中叶，改苏州葑门外水师营务处办事，移家苏州义巷内。俞尤擅昆曲。早在清同治十一年(1872)，即从上海怡怡集同籍曲友韩华卿习曲。韩氏宗长洲叶(堂)派唱口，粟庐悉心精研，尽得其奥秘，以叶氏唱派正宗传人蜚声曲坛，而成为清末民初一代昆曲宗师。他度曲讲究吐字重，行腔婉，结响沉而不浮，运气敛而不促，对于音韵之阴阳清浊，旋律之停顿起伏，声音之轻重虚实，节奏之松紧快慢，要求尤为严格，在昆曲界影响颇大。俞氏本工小生，对生、旦、净、末、丑各行的曲子，也无不精通。常唱的有《琵琶记》之《南浦》、《辞朝》、《书馆》，《长生殿》之《惊变》、《埋玉》、《迎像》、《哭像》，《玉簪记・秋江》，《千忠戮・八阳》，《牡丹亭・拾画、叫画》，《红梨记・亭会》等戏。《金雀记・乔醋》，尤为其平生得意之作，为号称"滕乔醋"的名师滕成芝亲授。他又曾向苏州昆班名小生王鹤鸣习艺。

粟庐定居苏州四十余年，长期受聘于补园(拙政园西部)主人张月阶家鉴定书画，兼为其子荫玉、孙紫东等拍曲授艺于"十八曼陀罗花馆"。他经常至宫巷桂芳阁茶园品茶、拍曲，或应邀参加曲社"同期"活动。民国三年(1914)始又多次旅沪度曲，启迪后进。民国十年春，

与穆藕初、徐凌云共同发起、组成昆剧保存社，并在穆的竭力推荐并资助下，由百代公司为其灌制《三醉》、《仙缘》、《拆书》、《惨睹》（即《八阳》）、《定情》、《赐盒》、《 哭像》、《拾画》、《亭会》、《秋江》、《辞朝》、《书馆》、《佳期》等唱片十三面，皆冠生、巾生曲子，俞并手书其唱片曲词、宫谱，由穆藕初题字，印成《度曲一隅》传世。翌年，穆又发起、建成以俞氏命名的曲社“粟社”。民国十三年六月六日，俞七十八岁高龄时犹亲自莅社咏唱《荆钗记·见娘》一折。他并著有《度曲刍言》，发表于是年出版的上海笑舞台《剧场报》。苏州曲友中受其教益者颇多，其中如吴瞿安、张紫东、徐镜清、贝晋眉、陆麟仲、殳九组、尤企陶、顾公可、俞锡侯、宋选之、宋衡之、吴仲培等得益更甚。其子振飞，自幼即受严格训练，尽得其传，1953年根据家学辑成《粟庐曲谱》上、下两集行世。

粟庐于民国十九年（1930）四月病殁于苏州乔司空巷新宅，终年八十四。

苏瑞仙（1847—？）　昆、徽剧演员。原籍扬州。清咸丰年间，随聚友班来通州流动演出，从此落户于里河地区，苏瑞仙自幼学戏，聪颖过人，扮相俏丽端庄，嗓音圆润，唱腔甜美，表演细腻，擅长刻画人物心理。尤以扮演端庄文静的大家闺秀和温柔善良的少女著称。苏瑞仙弹得一手好琵琶，是当时里河班中技艺最佳的女演员。她能戏多，昆、徽兼擅，以昆曲为主，所演《思凡》、《下山》、《牡丹亭》、《长生殿》、《斩娥》、《水斗》等戏，深为观众喜爱，据老艺人回忆，她红极一时，才艺令人入迷，通州知州慕其才艺，曾传聚友班进衙演戏，特准苏瑞仙坐轿直抬二堂下轿，一时成为美谈，聚友班一直由她后人掌班，直到民国二十六年（1937）散。

赵子敬（1848—1924）　昆曲教育家。号逸叟。常州人。父槐荫，好昆曲。子敬幼承家学，博而精。尤擅音律，与同邑蒋树德父子、丘育潜等雅集城中拍曲自娱，里中称为清客。其后更潜心研习，考其声腔音律，有“笛王”之称。光绪末年，在南京任职于汉冶萍煤矿公司，秦淮教坊奉为顾曲师。民国五年（1916）应邀到北京任内政部签事。民国六年又应蔡元培聘，在北京大学教授词曲。京中昆曲名手如孙菊仙、恽兰孙、红豆馆主溥侗等，常与之同台演奏。戏路宽广，能昆曲二百余出。唱《金山寺·水斗》兼能白素贞、许仙、小青、法海四角。其《长生殿》之《惊变》、《迎像、哭像》及《荡湖船》等擅名当时。曾与朱杏卿演《出塞》，赵扮把关，戴独根雉尾，唱小曲，说“绕口令”，清脆流利，为当时之叫座戏。民国九年在常州第一公园（今人民公园）演唱《拾画》，虽年过古稀，仍嗓音清亮。梅兰芳、贾璧云等均向其请教艺事。袁寒云之《拾金》、《惨睹》由赵亲授，宫调声律，悉从正轨。自谓“昆曲学自‘赵派’，与众不同”。韩世昌向赵执弟子礼，随侍请益，审订音腔数年，遂声誉日隆。他一生致力于昆曲艺术，造就人才甚多。民国十三年病逝于北京，时年七十七岁，由韩世昌料理其丧事。

周钊泉（生卒年不详）　昆曲演员。苏州人。号补枝。活动于清光绪年间。师承晚清昆剧名角沈寿林，工小生。其扮相俊雅，举止潇洒，工书能画，又善奕棋，为光绪年间最负盛名的昆剧小生。他戏路宽广，能戏颇多，尤以巾生和小冠生戏著称。如饰演《玉簪记》之

潘必正，《牡丹亭》之柳梦梅，《西厢记》之张君瑞，《西楼记》之于叔夜、《紫钗记·折柳、阳关》之李益，《荆钗记·思乡》之王十朋，《金雀记·乔醋》之潘岳等角色，无不神情洒脱，气度从容。光绪三年(1877)始赴沪，初隶三雅园，两年后改搭京班，为天仙茶园的基本演员，然仍以插演昆剧为主，常与同搭京班的昆剧名角邱阿增(旦)、姜善珍(副)、小脚篮(白面，名邱炳泉)等合作演出。光绪八年起，与改搭天仙茶园的名昆旦周凤林同台献艺，声誉卓著，被并称为“天仙二周”。光绪十六年九月始，周凤林改隶天福茶园后，钊泉仍留天仙，与昆旦后起之秀陈桂林(艺名小桂林)合作。周约于清光绪二十年前后病殁，享年仅三十余。

周凤林(1894？—？)　昆曲演员。字桐森，一作桐荪，小名小老虎。苏州人。工闺门旦、贴旦，兼长刺杀旦。清光绪四年(1878)在上海搭大雅昆班演出时始享名。翌年参加大观园与京班合作。光绪六年回苏州搭聚福昆班，第二年重返上海搭大雅昆班。光绪八年改隶天仙茶园，此后便经常在上海演出，并曾主持丹桂茶园，均为京昆合班。其时汪桂芬以老生在天仙茶园挂头牌，周以旦脚在丹桂茶园为台柱，一时有“雄天仙、雌丹桂”之说。

周在苏州期间曾破当地昆班行规，同时搭聚福班和全福班。二班曾同时演出前后《三笑》，周在全福班演完前《三笑》，旋即赶往聚福班演后《三笑》，而观众亦尾随前往观看。周在上海时也曾兼搭天福、丹桂两家茶园。

周凤林嗓音圆润，表演细腻，武功底子亦好，技艺全面。拿手戏有《占花魁·受吐、独占》、《狮吼记·梳妆、跪池》、《牡丹亭·游园、惊梦》、《西厢记·跳墙、着棋、佳期、拷红》、《蝴蝶梦·说亲、回话、劈棺》、《渔家乐·相梁、刺梁》等。也曾致力于排新戏、本戏、灯彩戏。一说上海京剧的连台本戏机关布景，是从周凤林的灯彩戏发展而成。

周凤林能书、善画，雅好填词作诗弹琴。为人慷慨好义，为同行所推崇。曾与小生周钊泉、二面姜善珍合作演出，同被誉为“一等第一花旦”、“一等第一小生”、“一等第一副丑”。

周凤林民国后尚有演出活动，约于抗日战争前去世。

王鸿寿(1850—1925)　徽、京剧演员。俗名三麻子。如东县掘港镇红桥茶庵庙人，一说安徽怀宁(今安庆)人。父为清水道粮运官员，任所南通州，家有昆、徽两副戏班。王鸿寿自幼学得昆、徽武生和靠把老生戏。约咸丰十年(1860)，父因遭诬陷而获灭门之罪。王鸿寿独身逃出，寄身伶界。十四岁拜徽班名伶朱湘其(一作象祺)为师，不久即以武生戏(兼工老生)享名于里下河、南京、镇江一带。至迟于光绪元年(1875)，王鸿寿进入上海(据是年九月二十九日《申报》广告)，于小东门外升平轩戏园以武生戏《武挡(当)山》、《白水滩》，老生戏《九更天》出演。据宣统二年(1910)《图画日报》三百二十五号载：



王鸿寿“幼年隶一洞天、久乐，中年隶天仙，暮年自开玉仙，以亏拆甚钜，乃赴汉口搭班。其所工之剧，幼年为《白水滩》、《翠屏山》、《恶虎村》、《八蜡庙》等。中年为《游龙戏凤》、《乌龙

院》、《观画跑城》等。而暮年则专工关羽戏，如《过五关》、《古城会》、《斩华雄》、《屯土山》、《封金挂印》、《赠袍赐马》、《战长沙》、《白马坡》、《江东宴》、《水淹七军》等。"又据同年《图画日报》二百五十二号载，王鸿寿受徽班名伶景元福之影响，《观画跑城》、《扫青松》、《告御状》、《挥监三拉》、《度白鉴(俭)》、《奇双会》、《雪拥蓝关》等剧，"庶几得其神髓"。王鸿寿腹笥渊博，能戏极多，"尤奇者文武老生之外，有时亦串花脸，亦串小丑，亦唱开口跳。……几乎无戏不工，更为难得"(《图画日报》三百二十五号)。他还擅长编排新戏，在天仙茶园时曾编排连台本戏《铁公鸡》、《双珠球》、《文武香球》等剧，无不脍炙人口。在玉仙茶园时编演《三门街》，四十余本，每演必满座。由汉口回上海后搭新剧场演出，又编排《汉皋宦海》。王鸿寿暮年所擅演的关羽戏，亦非出出皆有旧本，半为王精心结撰之作。他还改革了关羽的服装、脸谱，吸收种种关羽的图像和塑像，创造了关羽庄严、威武的造型和亮相。在表演方面，兼收并蓄花雅诸腔的吐字发声技巧，为京剧的关羽创造了独特的唱念形式；又融靠把老生、武生、架子花脸、做工老生于一炉，创造了关羽的独特身段(名曰"四不像")；特别设计了关羽的"趟马"、"春秋刀法"，并加入马僮一角，前有八名"月华旗"手，后有"关"字大旗，使关羽的出场或出征场面，动静相宜，气势磅礴，构成了关羽戏表演艺术的完整体系，为很多南北方京剧红生演员所宗法。王鸿寿经多年积累和创造，其所演关羽，"英气勃勃自眉宇间出，令人在数千载下尤得想见武缪当日之威风，不觉为之肃然起敬"(《海上梨园新历史》卷一)。班中人奉以"活关公"、"戏祖师"之誉。

王鸿寿在沪期间，仍常来南京、镇江、扬州及里下河一带演出。辛亥革命后不久，曾前往南通演出并祭祖。民国十三年(1924)年，他应邀前往北京演出。是年秋回沪，不久身染疾病，黄金大戏院老板执意请他为久别的上海观众演出《走麦城》，王鸿寿应允带病登台，由盖叫天配演关平。因为观众热情所鼓舞，演出比往常更火炽、传神。散戏后回家便卧床不起。翌年，农历正月初一，逝于上海法租界红莲里寓所，享年七十五岁。

王鸿寿的及门弟子有李洪春、林树森、周信芳、刘奎官、张桂轩、高庆奎、沈华轩、杨洪春等。他曾将里下河徽班的大量剧目带到上海，为后来海派京剧的形成作出了贡献。其关羽戏的影响还及于秦腔、晋剧、湘剧、汉剧、豫剧、粤剧等。

汪曹龙(1850—1922)　　徽剧演员。如东人。工文武老生，能戏多，功底厚。演《上天台》、《焚绵山》诸剧，使用各种扑、跌、翻，打绝招，最后从三张桌子上以"硬僵尸"或"摔馃子"落地。演关羽红生戏亦是他看家剧目。演《表功》、《占山》、《打登州》、《临潼山》、《锏打潼州》、《三家店》、《三挡》均脍炙人口。他强调正音和咬字，注重行腔圆润。民国十一年(1922)仲秋，带病在如东县丰利演出《水淹七军》，耗尽心力，溘然逝世。

周殿芳(1852—1900)　　梆子戏演员。丰县于张庄人。十四岁入赵庄梆子科班拜黄景坤为师，专功大净，勤奋好学。十六岁登台演出《司马貌游阴》，唱"写状"一段，博得满堂彩，以此走红。丰县李楼、史月堤、师寨、赵庄等地戏班争相聘请，在苏北、鲁南、豫东、皖北

一带演出《铡美案》、《黑打朝》、《红打朝》、《游阴》、《审潘》，均受观众欢迎。他在长期的舞台实践中，练就两种特技：一是快速涂抹脸谱，临出场喊一声“顶帘”，继而以五支画笔一抹而就，立时登台。二是“活台子”。相传他四十岁时，在单县跟山东名大净白玉锦唱对台，两人同扮公包，演出《铡美案》，戏演到“大开铡”，他端去纱帽，赤裸臂膀，昂头甩发，“龙子龙孙我不饶”一句唱，声如沉雷，一抖双肩，右脚跺台，整个戏台似随之摇晃，台下喝彩声连天，对面台前观众却所剩无几，白玉锦下台而去，声称只要有周殿芳，他再不唱戏了。

林六娘(1853—?)　淮海戏演员。灌云县穆圩老霍庄人。丈夫林东成，排行第六，故称林六娘。冬季演唱时她常被冻烂手脚，因而又有“烂山芋”绰号。幼年随父学艺，工青衣、花旦。当时淮海戏多为男旦，男唱女腔。后来她充分发挥自己的嗓音优势，首先淘汰小嗓唱法，并创造一些花腔，丰富了淮海戏的女腔唱法。淮海戏艺人及观众，常以林六娘的唱腔为衡量艺人演唱水平高低的标准。她嗓音洪亮圆润，吐字清晰，夜晚露天演唱，声闻三里之遥。她表演细腻、朴实，在东海、灌云、沭阳一带红极一时。人们公认她为淮海戏“两顶半凤冠”(即两个半花旦)之首。拿手戏有《大书馆》、《四告》、《大鳌山》等。

张　謇(1853—1926)　实业家、戏曲活动家。字季直，号啬庵。南通人。清光绪二十年(1894)状元。民国元年(1912)南京国民政府成立，孙中山延聘张入阁，任实业部长。翌年北京政府成立，袁世凯力聘他出任实业部长、农商总长等职，不久又因反袁帝制无效而愤然辞职归里。兴实业，办工厂之外，还大力兴办教育、文化和慈善事业。他还认为“至于改良社会，文字不及戏曲之捷，提倡美术工艺，不及戏曲之便”。遂于民国八年，他在南通创办伶工学社，聘请欧阳予倩为主任。同年兴建更俗剧场，该剧场成为欧阳予倩进行戏曲改革的实验基地。他与欧阳都极重视剧场在社会教育方面的作用，剧场命名“更俗”，意在“除旧布新，移风易俗”。



同年，梅兰芳首次到南通，与欧阳予倩在更俗剧场同台演出十一场。张謇赞赏梅和欧阳在戏曲流派团结方面的表率作用，特建“梅欧阁”于更俗剧场前楼，亲自书写匾额，配以“南派北派会通处；苑陵庐陵今古人”的对联。梅欧阁建成后，他广征题咏，刊印成《梅欧阁诗录》。为创办伶工学社和更俗剧场，耗资十五万银元，他除与梅兰芳、欧阳予倩等交游外，还与昆曲名家俞粟庐、王欣甫、王凤卿、朱素云、姚玉芙等皆有交往，研讨曲艺。梅兰芳曾于张在世时四年之间三次到南通演出。两人在信札往还中，曾多次论及戏剧对改良社会的意义和作用。提出“改良社会措手之处以戏剧为近……”，“订旧从改正脚本始，启新从养成艺员始”等主张。民国十二年他应梅兰芳的请求，为其赴美国演出制订计划，其中有“为一人之名？为一国之名？须先审定。为一人之名则助少效薄，为一国之名则助多效大”之说。他的文章、诗词著述中有不少关于剧情内容、表演技术等方面的评论和见解，阐明了他的艺

术观点。张謇还是上海《申报》创始人之一。

徐锦官(？—1928)　　京剧演员。原籍盐城。约于光绪十一年(1885),在兴化县唐刘千户村落户。从小学艺,工老生,嗓音洪亮,吐字清楚,唱做俱佳。通音律,善操琴。拿手戏有《四进士》、《徐策跑城》、《萧何追韩信》等。演《九更天》有"滚钉板"特技,能在钉有三十六根铁钉的钉板上翻滚。

徐锦官于宣统二年（1910）前后，自建金秀堂髦儿戏班。自任班主后只拉胡琴，不再演戏。他弓法指法娴熟，快弓演奏自如，音节清楚，节奏感强，慢弓演奏情绪饱满，处理细腻，把位熟练、灵活，在演奏过程中能适应剧情变化与演员配合默契，充分发挥胡琴的演奏特点。

唐庆奎(1857—1963)　　京剧检场。原籍山东莒南县板泉镇五阳村。十五岁时家乡连遭灾荒,离乡乞讨流落江苏赣榆,考入欢墩埠朱范村庆盛京剧科班,攻文武小生。他身材洒脱,功底扎实,正当发奋之年,不幸嗓子塌中,哑不出音。唐庆奎不自卑自弃,出科后改做检场,精心揣摩老师的传授,融化出许多绝招。例如《火攻连营》,赵子龙扑火救驾,唐庆奎运用"走矮子"武功随着演员步步喷烟吐火,台上气氛极为炽烈。在《三盗芭蕉扇》里,悟空独闯火焰山失败,一溜"倒扎虎"小翻腾空起落,唐庆奎藏身于演员胯下,连连抛出火彩,只见悟空在烈焰中翻扑,惊险至极。《二进宫》中,李妃下跪哀求徐、杨二家辅保太子,徐、杨一见也急忙跪倒,这时三个角色边跪边唱〔二簧快三眼〕。就在三人先后下跪(李先跪,徐次之,杨再次之)前一瞬间,唐庆奎躲在下场门,一手同时抛出三只垫子,平旋如飞,不偏不倚,正好依次、准时落在三人膝下,令人叫绝。

中华人民共和国成立后唐庆奎加入赣榆县京剧团,仍为检场工作,任劳任怨,严肃认真,并义务授徒教戏。他集数十年舞台生涯,懂的戏很多,从顶梁角儿,到旗锣伞报,从场子到台词,从行当到脸谱,从把子到衣箱,从文场到武场,皆烂熟于胸,逢有求问,每答如流。他退休后仍每天到后台查看衣箱、把子,碰上重头戏,必得亲自检点大小衣箱,而后倚到边幕把场,直到散戏。

1963年,唐庆奎病逝,身后无嗣,概由政府隆重礼葬,剧团同仁列队吊唁,灵前献挽:"怀绝技功深德重,不争将帅鼎甲甘当小卒无名辈;躬身躯苦乐耕耘,幸有梨树繁花簇拥丹枫慰唐公。"

余信芳(1859—？)　　戏曲评论家。原名余端,字希澄,号信芳,以号为笔名。武进人。邑庠生,十九岁游学北京,改习刑名。为人记室达二十年。酷爱京剧、昆曲,案牍之余,征歌选舞,间亦串演。与杨月楼善,曾从其学京剧《牧羊圈》、《捉放曹》、全本《四郎探母》等老生戏。杨亦向他学昆曲《惨睹》。清光绪二十四年(1898)南归设塾教学。民国四年(1915)起,先后任常州《晨钟报》、《兰言日报》主编,公推为常州新闻联谊社社长。常为《武进报》的"剧谭"专栏撰写戏曲评论文章,每于一字一句一身段处,阐发精微,褒贬中肯。曾谓"演剧难,

评剧尤难，殊不知听剧亦难”。所作《二簧昆曲异同论》、《进化退化说》与《续进化退化说》，以“由粗而精，由浅而深，由野蛮而文明”为进化，以昆剧、京剧、新剧（文明戏）为剧种代表，认为昆剧“文明已达极点”，京剧“雅俗共赏”，新剧“由深入浅，由精入粗”是退化。其同人张颠对此有异议，认为以普及论，二簧变化昆曲，是戏剧之进化。“论及实用则新剧较之二簧，实为进化也”。（《书信芳翁进化退化说后》）彼此争鸣，探索戏曲之理论与作用。民国八年与钱振锽、晖学基、唐肯等鉴于国乱时艰，倡以振兴文化为培植根源之计，创苔岑诗社，并任《苔岑丛刊》编辑主任。著有《十二楼诗集》。

林步青（1860—1917）　苏滩演员。丹阳人。自幼喜爱昆曲、京剧，后拜苏滩名伶汪利生为师习苏滩，工丑。尤以演《马浪荡》、《荡湖船》、《卖橄榄》擅长。清宣统元年（1909），上海《图画日报》评林步青与周凤文合演《卖橄榄》称：“林步青有口才工谑浪，而文理殊为清顺，故善编各种新曲滩簧，无不平仄调和，诙谐入妙。昆腔戏工《说亲回话》、《借靴》、《落驿》等剧；乱弹戏工《在嫖院》之贾之诚、《大名府》之李固。……唱各种时新改良滩簧，梨园中实为有一无二，宜乎其每演唱座为之满。”上海百代唱片公司曾将其《马浪荡》、《荡湖船》、《卖橄榄》三剧主要唱段制成唱片。

杨金喜（1862—1927）　徽剧演员。绰号杨大牌子。东台人。出身梨园世家，自幼随父母来南通，一直在南通里河各班社搭班。除担任文武老生，班主多请他掌戏目。艺术上声望较高，居“里河十子”之首，班中人称他大先生，观众呼他杨大牌子，本名却不为人知。约在光绪十七年（1891）前后他创建了“九女班”，有陆二娘的关羽戏，王莲子的老生戏，演于南通城的北园，曾轰动一时。以后九女班报散，杨仍在里河搭班，于民国十六年（1927）病逝于如皋县李家桥胞弟杨二牌子家中。

杨戏路宽，艺术造诣较深，能戏很多。《清风亭》、《雪拥蓝关》、《琵琶上寿》、《扫松》、《取都城》、《四进士》、《跑城》等等，均是他拿手好戏。他对唱念做打要求严格，一丝不苟。在《取都城》中，“老刘璋……”一段唱腔，连唱一百零八句，句句清晰入耳，声情悲怆凄楚；唱至“我只得双膝跪定”，跪步向前哀求诸葛亮时，移动双膝，顿挫有致，干净利落，配合鼓点，丝毫无差。他演《清风亭》中的张元秀，前唱〔吹腔〕，后唱〔高拨子〕，悲怆中有愤懑；策杖而行时，节奏变化与鼓点相应严丝密缝，极富感染力。

杨大牌子有“戏包袱”之称，生、旦、净、丑皆精，里河班向其习艺者甚多。武旦蒋文照的十出女大靠戏，亦为他所亲授，可见他戏路之宽。

沈月泉（1865—1936）　昆曲演员，教师。本名全福。原籍浙江吴兴，生于江苏无锡洛社。晚清昆曲名小生沈寿林之次子。苏州小唱班出身，工小生，得自家传，又就教于名小生吕双全，有“小生全才”之称。尤擅演黑衣戏。早年搭全福班，长期在沪、苏及杭、嘉、湖一带演出。清末又受业于苏州名曲师殷溎深，改业“拍先”，为曲友“拍曲”、“踏戏”。张紫东、贝晋眉、俞振飞等的身段、台步曾得其亲授。民国十年（1921）八月任昆剧传习所教师，被尊



称为“大先生”，主教小生行。先后向顾传玠、周传瑛等传授了《梳妆》、《掷戟》、《茶叙》、《琴挑》、《楼会》、《拆书》、《拾画》、《叫画》、《亭会》、《三错》、《迎像》、《哭像》、《拾柴》、《泼粥》、《守岁》、《侍酒》、《吟诗》、《脱靴》等戏。沈对其他行当，也皆精通。如施传镇《别母》、《乱箭》中的周遇吉（老生），朱传茗《乔醋》中的井文鸾（五旦），邵传镛《北饯》中的尉迟恭（净），华传浩《问探》中的探子（丑）以及其子沈传芷的正旦戏，亦均由他亲授。民国二十年六月为苏州梨园公所筹款义演，与学生邵传镛、倪传钺同台献演《击鼓》、《堂配》。时年六十七岁，是他最后一次登台演出。

卢冒珍(1855—?)　拉魂腔(柳琴)演员。卒年不详，约死于本世纪三十年代间。原籍安徽灵璧县胡场人，后随父落户在江苏邳县苑许家。弟兄五人，排行老四，自幼学唱拉魂腔，生、旦、丑各行皆工，吹、拉、弹、打样样精通。擅演拉魂腔传统剧目《点兵》、《四告》、《大花园》、《西齐》、《南唐》、《二五反》等，并能演奏各种乐器。艺人赞他“五把全搂”，名气颇大。由于他戏路宽，各行均擅，且在艺人中辈份高，故官称卢四爷，为人生性刚强耿直，好打不平，诨号“卢四大锤”，以致后人只知其诨号而不知名。他终身未娶，收徒高昌云。死后由好友梁学贵葬于新沂县房上村。

沈斌泉(1867—1926)　昆曲演员、教师。原籍浙江吴兴，生于江苏无锡洛社，晚清昆曲名小生沈寿林之三子。师承曹宝林，工副，兼演小面、白净。早年搭全福班，长期在沪、苏及杭、嘉、湖一带演出。民国九年(1920)前后，随全福班演出于苏州“全浙会馆”、上海新舞台、天蟾舞台、小世界等处。他的表演风格酷似晚清名副姜善珍，以冷隽见长，描摹人物细致入微，入木三分。尤擅方巾戏，如《绣襦记・乐驿》中的乐道德，《跃鲤记・芦林》中的姜诗，《西楼记・拆书》中的赵伯将，《义侠记・借茶》中的张文远等。民国十年八月任昆剧传习所教师，主教副、丑净，人称“二先生”。王传淞、姚传湄、华传浩、邵传镛、周传铮等均出自其门下，传授的主要剧目有《议剑》、《献剑》、《吃茶》、《狗洞》、《照镜》、《盗甲》、《说穷》、《羊肚》、《坠马》、《下山》、《扫秦》、《诱叔》、《别兄》、《访普》、《冥勘》、《青门》、《嫁妹》、《训子》、《刀会》、《山亭》、《花荡》等。子沈传锟先学小生，后改净，部分大面戏乃其亲授。

王大珍(1867—1928?)　淮海戏演员。灌云县陡沟西大木墩人(今属沭阳县)。清光绪十五年(1889)，随夫樊维兵搭班演唱。原唱京、徽剧，仅京剧即能演一百多出。后改唱淮海戏，兼演京、徽剧，戏路宽，各行均擅，尤以须生著称。在京剧《碰碑》中饰杨老令公，《捉放曹》中饰陈宫，《文昭关》中饰伍员，驰名海州、赣榆、沭阳、灌云。擅演淮海戏剧目，有《大书馆》、《骂灯》、《劝嫁》等。演出时，运用一些京剧表演程式，丰富了淮海戏的表演艺术。

王大珍嗓音好，唱腔婉婉，感情丰富，有“二号王大娘”(王大娘是淮海戏著名艺人)之称。通锣鼓，擅丝竹，弹一手好三弦。每逢堂会，听众必要求她自弹自唱，喝彩声不断。在

淮海戏艺人中被称为“两顶半凤冠”(即两个半花旦)之一，曾与淮海戏艺人谷广发、魏光代、潘希路等搭班，在灌云、沭阳、汤涧、马厂一带演唱，深受观众欢迎。后因兵祸流落他乡，晚年弃艺，回归乡里。

董　康(1867—1947)　戏曲收藏、刻书家。字授经，号诵芬室主人。常州人。光绪二十五年(1899)进士，授刑部主事，擢郎中。初从事法律研究，后出任北洋政府大理院长、司法总长、法制编纂馆长、财政总长等职。曾两次赴日本讲学。著有《书舶庸谈》，记在日时见闻。回国后，于民国十四年(1925)获东吴大学法学院名誉法学博士。之后在上海开办律师事务所。其间又应常州修志局聘任名誉总纂和总裁。曾辑成《毘陵掌故录》，记道光以来政事律令。

董氏喜爱戏曲研究，任刑部主事时便收集当时通行剧本，举其大要辑成《檀板阳秋》。又根据《传奇汇考》、《乐府考略》，刻意研究后，合纂成《曲海总目提要》，于民国十五年由上海大东书局出版，挚友吴梅为书作序。董氏以“喜藏书而锐以传古为己任”，历时十载，刊出《诵芬室初刻戏曲书刊丛书》、《诵芬室丛书》二编(又名《读曲丛刊》)。另著有《曲目韵编》等，今存。

民国二十七年，华北临时政府授以司法委员会委员长职。民国三十五年五月，河北省高等检察院处以附逆罪诉，被同盟国国际法庭在南京判处无期徒刑，收监于苏州监狱。民国三十六年病死狱中，终年八十岁。

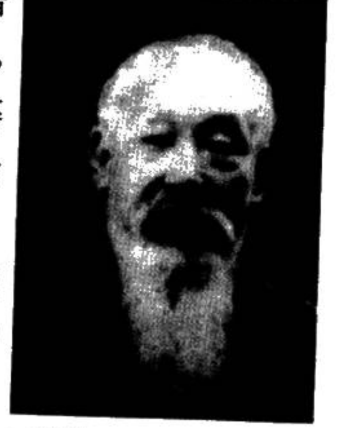
董康还刻书《盛明杂剧》、《敦煌石窟遗书》等。

丁兰荪(1869—1937)　昆剧演员。苏州人。幼丧父母，依靠祖父丁纯兰(清道咸年间昆班名旦)抚养长大。初入苏州小唱班习艺，后问业于晚清昆曲名旦葛子香。光绪十六年(1890)首演于上海三雅园，崭露头角。光绪二十四年前后，随苏州全福班演出于上海张氏味莼园。后一度搭文武全福班，长期辗转于沪、苏及杭、嘉、湖一带献艺，颇负时誉。他身材颀长，工五旦，演出风格以“静”见长，不瘟不火，讲究戏情戏理和刻画人物性格，表演细腻，连头部动作及口型的变化，也能表达剧中人物不同的思想感情。擅演《牡丹亭》中杜丽娘，《玉簪记》中陈妙常，《连环记》中貂蝉，《雷峰塔・水斗、断桥》中白素贞，《紫钗记・折柳、阳关》中霍小玉，《南柯记・瑶台》中公主，《孽海记・思凡》中色空等，尤以演《长生殿・絮阁、惊变、埋玉》等宫装舞衣戏深得乃师真传，堪称一绝。全福班后期旦脚尤彩云、许彩金、曾长生均曾从其习艺。民国十二年(1923)秋全福班散班后，他旅沪专以教戏为业。叶小泓、项馨吾、翁瑞午等名曲家常向其学戏。民国十九年初，朱传茗、张传芳、姚传芗等“传”字辈演员也向他学习《思凡》、《琴挑》、《絮阁》、《游园》、《惊变》。朱传茗主演的昆剧冷戏《四弦秋・送客》，亦为其亲授。民国二十年“九一八”后，梅兰芳移居上海，也向丁学过《瑶台》、《断桥》、《琴挑》、《问病》、《偷诗》等戏，其他京剧演员随其问艺者甚众。他生活清苦，长期独身鳏居，民国二十六年，在沪病逝，终年六十九岁。

周祥骏(1870—1914)　诗人、剧作家。字仲穆,号凤山,又号更生。睢宁县马家浅村人。七岁入乡办塾室就读,十三岁入萧县榆庄张幼卿家塾读书,十六岁入县学,补为秀才。二十岁时因品学兼优,为廪膳生员。二十二岁于家设馆授徒。清光绪二十一年(1895)填各种时曲小调,如〔十杯酒〕、〔叹五更〕等,课余选乡中青少年排演。光绪二十八年各帝国列强瓜分中国,周祥骏将满腔忧愤倾注笔端,连续创作杂剧《睡狮园》、《康茂才投军》、《打醋缸》、《捉酸虫》、《胭脂曲》、《团匪魁》、《黑龙江》、《薛虑祭江》等政治观点尤为鲜明的"拒俄"杂剧。宣统元年(1909)周祥骏在县昭义书院讲学,积极从事反清的革命组织和宣传活动。同年秋在上海宪政讲习所,遇柳亚子、陈巢南、高钝剑、姚汉石、胡朴安等名士,与之纵谈经史哲学,意气相投,结为南社。翌年返乡受聘于睢宁潼北师范传习所任教务主任。是年秋,南京学务会所设议绅六人,由省属各府推举,周祥骏当选为徐(州)属各县代表,再度南下。辛亥革命爆发,周祥骏被第一镇军统制柏文蔚聘为第一镇军事顾问官,屡建功劳。民国元年(1912),周祥骏告假归里。是年九月其部分诗文、琐语、讲义,集册为《更生斋类稿》,分甲乙两编,由上海和江苏两大书局陆续发行。不久又以《凤山类稿》书名在彭城付印。

民国三年,周祥骏的学生刘仁航任徐州江苏第七师范校长,聘请周祥骏担任国文讲习。四月二十日被张勋以"乱党"罪逮捕,入铜山地方监狱,五月十七日晨被杀害于徐州西门(武安门)外,终年四十五岁。至民国十七年九月十二日,由柳亚子、于佑任、胡朴安等数十人呈请,中华民国政府发布第四百九十五号训令,拨款千元抚恤其遗属,并指令在周祥骏就义之地,建立周祥骏烈士纪念碑。中华人民共和国成立后,1956年秋,徐州市人民政府在云龙山召开了"爱国主义者周祥骏先生纪念大会"。会上周祥骏烈士遗属周扬季(道銮),将烈士遗藏图书和文史资料全部捐献给国家。

丁传靖(1870—1930)　文学家、戏曲作家,历史学家。字季甫,号闇公,又号京口招隐寺行脚僧。镇江人。出生于书香门第,十七岁进学秀才,清光绪三十二年(1906)起担任镇江府中学堂讲席,至宣统元年(1909),参加全国举贡联考,预试名列全省第一。后被清廷聘为礼学馆纂修。民国三年(1914)被聘为江苏省督军府秘书,民国六年改聘为北洋政府总统府秘书,兼国史馆纂修,任职十余年。



丁闇公少年即才华横溢,精古文,擅长诗词歌赋,所作诗词文章,出手即为人传抄,不胫而走。著述有《宋人轶事汇编》、《明事杂咏》、《甲乙之际宫闺录》、《张玉书年谱》、《闇公诗存》等三十种。所著戏曲有《沧桑艳传奇》、《霜天碧传奇》、《七昙果传奇》三种,为世人称道,吴梅认为可与明清传奇名家"相提并论"。其中以《沧桑艳传奇》最负盛名,宣统二年携稿入京都,一时传诵,惊为绝作。丁在《寄江南友人》诗中云:"賸有沧桑新院本,一时价贵海王村。"民国十九年十月在天津寓所病故,安葬于镇江南郊招隐山。

马继高(1870—1935)　徽剧演员。绰号马瘸子。如东县岔河人。晚清时举人，善昆曲，中年下海，工正旦，嗓音清亮，字正腔圆，擅演剧目有《贩马记》、全本《二度梅》、全本《春秋配》等。他一脚微跛，但登台演出步履如常人，稳健飘逸。《福寿镜·认子》一场大见功力。马继高有较高的文学修养，常帮助乡班艺人纠正唱词宾白中的谬误，对一向靠口传心记的徽剧剧目勘误校正，里河乡班中不少艺人受其教益。

颜步月(?—1942)　京、徽剧演员。俗名颜大花脸。原籍高邮县川青乡北荡村颜家庄。六、七岁时，随父母迁居兴化北郊平旺庄(现西鲍乡平东村)。自幼务农，爱唱大戏(徽剧)。十五、六岁时，边种田边跟邻庄(现兴化县西鲍乡陆鸭村)名师尤文宝学"六书"，唱堂会，得师傅青睐。颜学艺甚勤，常以手击物，以足踏地，刻苦练唱。成年后，身材高大，声若洪钟，人皆称奇。二十九岁时，在田里干活，唱起大戏，恰遇戏班路过。班主循声相见，甚爱其才，遂招他入班，自此颜步月入梨园。四十多年中，颜步月先后搭过兴化县孔珍如、孔福如、毛团子、颜双顶、吴三、杨四、杨五、瘌红子和高邮县郭生荣的徽剧、京剧戏班，自己亦曾领班，足迹遍于苏北里下河城乡。也曾去上海演出。常演剧目有《大保国》、《杨五郎出家》、《黑风帕》、《醉打山门》等。由于嗓音洪亮，身材魁伟，表演逼真，在里下河一带颇负盛誉。最拿手的是包公戏，在《铡包勉》中，包公大段唱腔，如泣如诉，情真意切，每演及此，台下寂静无声，不少观众被感动得流泪。晚年，颜流落高邮段王庄，桑树头。病危时，由堂侄颜鸿林带回北荡村颜家庄。不久病故。

贾凤鸣(1872—1930)　梆子戏演员。山东单县鸡黍集人。十三岁拜孙柱为师。先在河南、山东演出，后入江苏沛县郭家科班，任教师。清宣统三年(1911)，曾参与艺人和农民推翻清政府沛县衙门的行动，不久即遭到清兵镇压，贾凤鸣逃亡到安徽宿县。后入江苏铜山县三堡乡春泉班任教。民国九年(1920)参加戴金山戏班，进入徐州演出。

他在《斩皇袍》中饰赵匡胤，演"酒醉桃花宫"一场独创了醉调。剧情发展到高潮，能从案上翻下，手接郑子明人头，趁势"云里燕"跳起，后倮子蹉步，乃其拿手绝活。《九龙杯》中饰杨香五"拿顶"，翻"前扑"，"卧鱼"、"罗汉顶"等，武功高强。戏班换台口赶场演出，他常前扮男角后饰女角，如先在《湘江会》中演吴起，后在《大战十一国》中扮无盐娘，刻画人物维妙维肖。在苏、鲁、豫、皖接壤地区颇负盛誉。有"五顶网子全戴"(指生旦净末丑行行皆会)、"戏子状元"的美誉。

戴金山(1872—1936)　梆子戏演员。铜山县黄集人。十三岁从艺。清光绪二十年(1894)拜梆子戏艺人大衣箱(佚名)为师，工红脸。出师后能演生、旦、净、丑各行脚色，并能演奏各种乐器及掌鼓，在群众中享有盛誉，公称"戴老板"，是铜山县三堡乡徐三村贡爷班主要演员之一。他在《八宝珠》中饰姚瑞荣，一副铁镲，抓、举、舞、甩、蹈(蹈四门)，翻滚如龙腾虎跃，身段与唱腔的节奏紧密配合，金鸡独立亮相，单腿站立如钉，有其独到之处。演《庄王擂鼓》中的庄公，唱至"擂鼓催军大战王侯"时翻身下马，跃身于高台之上，一双鼓锤上下

飞舞，把擂鼓、架式、唱腔、做派融在一起，具有独特的表演风格，每演及此，观众喝彩不绝。《借东风》中饰孔明，披发执剑，登坛祭风，能使两绺边须起落自如。他咬字清楚，嗓音纯净，行腔归韵别具一格。拿手戏还有《八宝珍》、《三劝》、《回荆州》、《前楚国》、《后楚国》、《韩信拜帅》等。

吕维翔(1872—1960)　　徽剧演员，兼唱“香火戏”。建湖县石桥头人。出身梨园世家。其父吕锡元道光十八年(1838)生，是下河徽班文武生。维翔与其兄弟六人均为徽剧演员兼唱香火戏。维翔工武丑，曾与苏正中、骆步蟾等同班演出，并与骆共过衣箱，组建合益班。擅演《时迁偷鸡》、《蒋干盗书》、《活捉》等剧。演《三盗九龙杯》中杨香武，“爬竿”之惊险尤为惊人。演《探阴山》、《红梅阁》、《阴阳河》等剧的判官，“椅子功”出色。是淮剧初创时期的花脸演员之一。



王季烈(1873—1952)　　昆曲家。字君九，号螾庐。吴县人。清光绪三十年(1904)进士。出身官宦之家，供职清廷，拥护帝制，民国后拒不出仕。先后寓居天津、北京，从事实业，民国三十一年(1942)返苏州定居。王氏酷嗜昆曲，精研曲律。主要著作有《螾庐曲谈》，先分附于民国十一年出版的《集成曲谱》(四卷)各卷卷首，后独立成书出版。《集成曲谱》系与刘凤叔共同研讨编定，并得到曲师高步云的帮助而成。其后，又在高步云帮助下，辑成《与众曲谱》，于民国二十九年出版，为流行的昆剧演唱本之一。他还辑撰《度曲要旨》，又根据脉望馆藏本，校订《孤本元明杂剧》，并撰有提要，均由商务印书馆刊行。晚年曾从《桃花扇》等传奇中，选择单出，加以考订，辑为《正俗曲谱》，由上海锦章书局石印刊行，原计划按地支编号，分出十二集，但仅于民国三十六年印行了子集《龙舟会》、丑集《桃花扇》各九折。其后各集只撰成初稿，今皆散佚。

他探索曲学不囿于前人定论，提出闭口音就是韵母收 m 音的见解。还提出“主腔”概念，为谱曲和联套等律学，提供了新的论点。宫调是传统律学中不易解释清楚的问题，他尝试以数学方法，探索一些难点。如民族音乐中的小工调与西乐中的 D 调相当，并以曲笛与钢琴对比，加以证实。

王氏长期致力于业余昆曲活动，在天津时曾创建景璟曲社、同咏社。返苏州后又组织俭乐曲社、吴社。王氏工大面，擅唱《单刀会·训子、刀会》、《虎囊弹·山亭》等。

王季烈还作有杂剧《人兽鉴》，凡八出，每出单谱一事，皆以匡正人心，指斥时弊为主旨，存有正俗曲印本。

1949 年 7 月 2 日，中华人民共和国成立前夕，中国共产党在北京召开中华全国文学艺术工作者代表大会，王季烈作为昆曲界两位代表之一(另一位是韩世昌)被邀请出席该会。



冒广生(1873—1959)　　戏曲作家、理论家。字鹤亭,号疚生。如皋县人。为如皋冒襄同宗的后裔。其父冒树楷,曾官福建按察史。冒广生生于广东潮州,故名广生。光绪十七年(1891)进学成秀才,光绪二十年乡试举人,考官瑞安黄叔颂(绍弟)爱才选婿,美称文字姻缘。

冒广生的古文学受业于清代著名散文家安徽桐城吴汝纶。少年时代从其外祖父周季贶(星诒)受经史、目录、校勘之学。中科举后,又随俞樾、孙诒让等游,与俞、孙订忘年之交。孙为其所著《冒巢民先生年谱》作序,俞樾为其所纂《如皋冒氏丛书》作序,又为《小三吾亭诗文集》题签。广生频频往来于上海、苏州、如皋等地,结纳维新改良派的康有为、梁启超、林旭以及汪康年、徐珂、狄平子、张元济、潘飞声等人,并列名"保国会",参与公车上书。光绪二十九年时被推荐应试经济特科,在试卷中引据卢梭《民约论》的言论,为此而落第。阅卷大臣张之洞在试卷上批道:"论称引卢梭,奈何!"当时传为佳话。嗣后出任刑部、农工商部郎中,入民国后历任江浙等地海关监督,外交交涉员,全国经济调查会会长,国民政府考试院高等考试典试员,国史馆编修等职,毕生主要致力于文化学术事业。

1959年6月,毛泽东、朱德在中南海接见冒广生先生,谈文论词,殷勤劝酒。同年夏,周恩来曾亲自去冒家看望冒广生。

冒广生毕生从事经学、子部、古文、诗词的研究,出其余绪涉猎戏曲。热心发扬南戏,著有《南戏琐谈》(1917)年作,原题《戏言》),以随笔出之,直溯戏曲渊源,变化和发展,旁证博引,论述精辟,俨然一部中国戏曲史的提纲,是与王国维先生《宋元戏曲考》同时的有关我国戏曲史研究的专著。

《疚斋杂剧》共八折,是冒广生的戏曲创作,深为吴梅所推崇。既有典雅工整的一面,又不排斥通俗明白的一面,堪称雅俗共赏。

冒广生著作甚多,有《小三吾亭诗》、《小三吾亭前后集》(词),《小三吾亭文甲乙丙篇》等。他还热心于刊刻工作。如陆续刊印了《如皋冒氏丛书》。他每到一处,都不忘刊刻,如在温州镌刻《永嘉诗人祠堂丛刻》,在镇江镌刻《至顺镇江志》,在淮安镌刻《楚州丛书》等近百卷,后一种为最早辑录吴承恩著作的刊刻本。

张桂轩(1873—1963)　　京剧演员。河北静海县人。十二岁进天津永胜和科班,先习老生,后改武生。后为北京名伶景四宝之徒(据清宣统三年四月《海上梨园杂志》),"其艺已臻炉火纯熟之候,演《独木关》、《挑华车》、《下河东》、《国民义》、《翠屏山》等剧,调高响逸,字正腔圆,而英气勃勃,溢于眉表,声气激昂,作金石响,尤是振起尚武之精神矣。演《白水滩》、《花蝴蝶》亦能冠绝时流"(苕水狂生《海上梨园新历史》卷一)。曾在山东、北京搭班。清光绪十七年(1891)参加民间剧团,应旅日华侨邀请赴日本演出三年。返回途中经朝鲜汉城,以及海参崴、伯力、双城子等地演出三年多。光绪末年,又应邀赴俄国西伯利亚演出。返回后以长靠短打、"勇猛武生"驰名东北。宣统元年(1909)或二年六月二十四日始至上海,

与京剧武生李春来、盖叫天、张德俊合称“江南四杰”，直至三十年代初离沪至宁。1952年，受聘为南京军事学院武术教授。1954年起任教于南京市少年京剧团。1959年任江苏戏曲学院副院长。1960年任江苏省京剧院副院长。又曾被特邀为中国人民政治协商会议南京市代表，被选为江苏省文学艺术联合会委员、南京市人民代表。

在七十七年舞台生涯中，艺术上不断创新，如在《花蝴蝶》里的鼎功，《谁敢拿我》里的杠子功，《铁公鸡》里的真刀真枪，尤以《白水滩》里的扎枪、齐眉棍，《翠屏山》里的“大六合”，在武戏表演中独树一帜，故有“活十一郎”、“活石秀”之誉。

他在老武生表演中也有创造，如饰演《绝燕岭》中隋朝老将定燕平，与瓦岗寨三十六将会战，各有不同打法。下场时表现定燕平之虎威，其表演为：双枪向左耍，向右耍，“踢球”、“缠身”，再左踢右踢、跨双枪，“踩泥”接单腿慢转身，左拳齐额，右手背“双枪十字”，亮相下场。张还有一出另辟蹊径的武老生勾脸戏《魔家四将征北海》。他所饰之闻太师，勾脸，戴白满，唱做并重，能唱高八度的正宫调。他在《界牌关》唱昆曲，《伐子都》唱梆子，文武昆乱不挡。

张为人虚心好学，凡有一技之长者，他便以师事之。在他一生拜过的十几位师尊中，最著名者为王鸿寿和孙菊仙。他勤学苦练，毅力惊人。一生从未终止过对艺术技巧的锻炼与对表演艺术的追求。直到逝世前几天，还翻单杠，练“飞天十三响”。

蒋立忍(1875—1963)　梆子戏演员。绰号戏篓子。丰县大孙庄人。十四岁时，入丰县大王庙梆子科班，拜黄金坤为师，先攻文武生，后攻红脸、三花脸。擅演姚刚，一杆枪如蛟龙出水，唱做俱佳。民国十九年(1930)起，即从事科班教育。先后在蒋营、韩庄、许庙、卜老家、魏棠(沛县)、蚌埠等十多处梆子科班任教。其受业弟子后来大多成为苏北、鲁南、皖北、豫东等地县、市梆子剧团骨干。如济宁梆子剧团以演唱《南阳关》著称的老生李云鹏(斧头)，江苏省梆子剧团以唱《挡马》、《背席筒》著称的丑脚吴小楼，安徽萧县梆子剧团的鼓师陈瑞玉等。



他在舞台实践和教学活动中，精心钻研梆子戏艺术，与老琴师合作，以高调梆子为主，吸取了平调梆子以及柳子戏的优美唱腔，创作了锣鼓经〔砍马腿〕、〔战场滚蒺藜〕以及曲牌〔反李罗皮〕、〔步步娇〕等，丰富了梆子戏的音乐，成为五十年代中期蒋门梆子的代表人物。

他极富爱国思想，民国二十七年起，积极参与抗日救国活动。在卜老家科班任教时，曾策动“名马子”(绿林)卜昭贵跟八路军合作抗日，还排演抗日新戏《华兴集》、《新劝夫》等，在梆子界颇具影响。

王文香(1875—?)　滩簧(锡剧)演员。原名王炳泉，江阴长经乡人。自幼喜唱山歌小调。从无锡滩簧艺人“羊尖阿寿”学艺。清末与钱锦章、换糖阿二组成小班，长期在无锡、

江阴、常熟农村演唱。常演剧目有《庵堂相会》、《徐老增扎灯》、《盘陀山烧香》、《拔兰花》、《双落发》、《摘木香》、《磨豆腐》、《借黄糠》等对子戏，颇受当地农民欢迎。他吐字清晰，唱腔圆润，节奏明快，乡土味浓，表演诙谐，是滩簧江阴帮的奠基人之一。从他学艺的徒弟甚多，袁仁仪、刘召廷等均出自他门下。

骆步蟾(1876—1941)　徽、京剧演员。兼唱"香火戏"。建湖县石桥头人。自幼习艺，戏路很宽。先演文武旦，如《水漫泗洲》水母，《战金山》梁红玉，《湘江会》无盐娘娘、《坐楼杀惜》阎惜姣等，唱做兼擅，又能翻腾跌扑，打出手。后改花脸与红生，擅演《斩颜良》、《水淹七军》、《辞曹》、《过五关》等剧的关羽。基本功扎实，徽、京两路皆通，在盐阜、清江、淮阴、宝应一带，颇有名声。常与吕维翔同班演出，并曾共过衣箱，组建合益班。在淮剧草创时期，有一定影响。叔伯弟兄步宽、步兴、步卿，均为徽班"香火戏"演员。侄骆宏彦、骆月楼，曾向他学习花旦、小生戏，也都成为淮剧演员。

爱新觉罗·溥侗(1876—1950)　业余京、昆票友。字厚斋，号西园，别署红豆馆主。北京人。自幼酷爱戏曲，遍投名师。曾向陈德霖、王楞仙、谭鑫培学戏。生、旦、净、末兼工；笛、二胡、琵琶、鼓板皆善。尤以演《琴挑》、《断桥》、《别母》、《乱箭》、《奇双会》、《群英会》、《弹词》擅长。与梅兰芳、余叔岩、韩世昌、吴梅、王季烈等人交往颇深。曾一度主持"言乐会"、"兰闺雅集"等曲会。民国十九年(1930)，应聘任清华大学曲学导师；民国二十二年任蒙藏委员会委员。在南京曾与甘贡三等组织昆曲曲社"阳春社"，并主持"公余联欢社"戏剧部工作。1950年，病逝于上海。

孙咏雩(1877—1934)　业余昆曲家。名锦，字咏雩。苏州人。一生嗜爱昆曲，工副(二面)。擅演《游殿》中的法聪、《访师》、《吊奠》中的老蝴蝶，《呆中福·达旦》的陈实等。是创建昆剧传习所十二名董事之一，并被聘任所长；也是苏州道和曲社主要成员。在负责传习所期间，十分注重学员的舞台实践。从民国十三年(1924)起，先后组织学员赴上海、杭州等地演出，使学员艺技得到了巩固和提高。还力聘昆剧、京剧名伶为学员教戏，造就了顾传玠、朱传茗、施传镇等一批昆剧骨干。扩大了传习所的社会影响。传习所改组成"新乐府"昆班时，咏雩仍主持日常工作。

孙履安(1879—1959)　京剧票友。名多褆，别号谐叟。原籍安徽寿县，为清相国孙多森后裔，生长于北京。幼居京中，嗜好京剧，饱览清廷供奉之戏。其本人于业余演出京剧中习丑行，曾延请光绪年间京剧名丑罗寿山授艺，凡罗擅长之戏，孙多能之。庚子事起后，南下迁沪，与许多京剧名流如孙菊仙、萧长华等人均有交谊。擅演京剧《群英会》(蒋干)、《审头刺汤》(汤勤)，昆剧《水浒记·活捉》(张文远)，演来神情活现，技艺精绝。尤以《定计化缘》、《连升三级》深得其中三昧。亦曾在沪授徒多人，京剧名丑马富禄、刘斌昆、艾世菊等，均得其教益匪浅。后又由沪迁苏，寓居于苏州城中接驾桥东海岛，继续教戏。1959年病逝。

孙履安于1951年至1952年间，为苏州市少年京剧团生、旦、净、丑各行当演员说戏。同时，又担任苏州市文物保管委员会顾问，并于业余时间，将其多年玩票、看戏的所见所闻一一叙录，其中对谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、陈德霖、王瑶卿以及梅、尚、荀、程四大名旦乃至著名影星李丽华（京剧世家出身），都有所述及，并旁及昆剧，内容较为丰富，保留了清末民初以来至本世纪五十年代不少罕见而珍贵的戏曲史料。1955年写成手稿本，题名《京尘杂忆》，1957年12月，编入《江苏戏曲资料丛刊》，内部印行。

杨厚善（1879—1977）　柳子戏演员。绰号杨红脸。丰县杨庄寺人。出身书香门第，七岁读私塾，因酷爱柳子戏，常偷学唱，其三叔系清末秀才，怕辱门庭，责打并将他锁于家中，他仍双腿夹砖练台步、练唱腔。家法虽严，难改其志，十六岁弃学离乡，在丰县陈庄拜陈条新、李玉朴为师，工小旦。二十七岁时在山东金乡唱庙会戏，和梆子戏打对台，演出《赵匡胤脱牢》。因演员遇事未到，为救场他挺身而出，饰赵匡胤，唱大红脸，一鸣惊人。以后，专工大红脸，以唱功见称。1957年，参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，在《挂龙灯》中饰赵匡胤，获荣誉奖。同年12月，被选为该届观摩演出大会副主席，又示范演出《赵匡胤脱牢》中“坐牢”一场。拿手戏有《挂龙灯》、《赵匡胤脱牢》、《包公错断颜查散》、《秦英征西》、《斩蝉》等。以上剧目的唱段，1959年由江苏人民广播电台录音，并由上海唱片社灌制唱片三张。他画脸谱，独具一格，一手同时握三支画笔，两头蘸彩，用拇指和食指画眼圈，小指甲挑眼角和眉梢，一挥而就，既快又好，被誉为“红脸王”。1977年11月12日病故，终年九十八岁。



吴义生（1880？—1931）　昆剧演员，教师。又名炳祥。苏州人。昆剧名老外吴庆寿之子，亦工老外，兼演花旦，人称“外老旦”。早年搭全福班，长期在沪、苏及杭、嘉、湖一带演出。民国九年（1920）前后，随全福社演出于苏州全浙会馆、上海新舞台、天蟾舞台、小世界等处。他在表演上工架稳健、朴实大方，念白苍劲有力，被公认为不易多得之外脚。

民国十年冬起，应聘为昆剧传习所教师，主教老外、老生、老旦。他教学一丝不苟，十分严格、认真，且诲人不倦，能将自己所长悉数授与学生。先后教授了《纳妾》、《跪门》、《卸甲》、《封王》、《寄子》、《交印》、《判斩》、《见都》、《访鼠》、《拆字》、《追信》、《拜将》、《十面》、《骂曹》、《云阳》、《法场》、《探山》、《闹朝》、《扑犬》、《开眼》、《上路》、《召登》、《荣归》、《伏虎》、《扫松》、《孙诈》、《打字》、《奏朝》、《草诏》、《守门》、《杀监》、《花婆》、《罢宴》等折子戏，并在传习所赴沪实习公演期间，与陆寿卿、施桂林一起传授了《寻亲记》、《钗钏记》、《南楼传》、《翡翠园》等本戏。施传镇，倪传钺、郑传鉴、赵传钧（后改小生，名传珺）、汪传钤、马传菁、龚传华等均出其门下，深受其教益。

张紫东（1881—1951）　业余昆曲家。名钟来，字紫东，号适盦。苏州人。昆剧传习

所创始人之一。其祖父张月阶(补园主人)爱好文物、书画、昆曲,清光绪中期,特延请俞粟庐至家鉴定书画,并为其儿孙辈“拍曲”。紫东嗓音较宽,习老生,勤奋努力,因而深得俞粟庐真传。其唱念均具功力,又擅擫笛。以后,又向全福班沈锡卿、沈月泉学习身段、台步,悉心钻研表演艺术。民国四年(1915)紫东在其母寿辰时,首次在补园(今拙政园西部)戏厅,与俞振飞同台彩串《牧羊记·望乡》(张饰苏武,俞饰李陵)。后来张经常上台客串,擅演《浣纱记·寄子》(饰伍员)、《四声猿·骂曹》(饰祢衡)、《连环记·小宴》(饰王允)、《狮吼记·跪池》(饰苏东坡)、《千忠录·搜山、打车》(饰程济)、《割发代首》(饰张绣)等戏,《绣襦记·打子》(饰郑儋)一剧尤为拿手,寓凄切于严正之中,令观众酸鼻,在当时的曲友中被誉为“吴中老生第一人”。民国二十年九月二十七日,在苏州青年会串演经沈月泉参考《审音鉴古录》身段谱新排的《荆钗记·开眼、上路》(饰钱留行),获好评。张氏对业余曲社亦颇关心,早在民国十年七月,即与贝晋眉、汪鼎丞等创办道和曲社,并主持社务。组织“同期”和会串活动。同年八月,又与贝晋眉、徐镜清等创办昆剧传习所,造就了一批著名演员。

金光明(1883—1957)　徽剧演员。绰号六五子。南通人。曾拜名师徐步阶学艺。文武昆乱,生旦净丑,吹拉弹打,无所不擅。又善于带班,待人厚道,是里河班的全才,被列里河“十子”之一。他能戏颇多,观众点戏,他从不回戏。其三国戏最全,孔明戏从《劝农》唱到《七星灯》,刘备戏从《卖草鞋》唱到《白帝城》,关羽戏从《斩熊虎》唱到《走麦城》。又能演昆腔戏,除本行的老生外,花脸的《伏殿》、《醉打山门》,小丑的《坠马》、《活捉》,旦脚的《思凡》、《拷红》等,皆能演出。他唱做俱佳,台风严谨,功底深厚,嗓音甜亮,吐字清楚。七十多岁时,演《临江驿》崔文远,手拿雨伞跑圆场,最后雨伞从裤裆里过一个“吊毛”落地,干净俐落,观众齐声叫好。他掌管新双福班后,爱惜人才,对有真才实学者,常委以重任。他从不主动辞退班里演员,看到孤苦伶仃搭不上班的,还主动接收入班。但对演出要求很严,凡唱“水词”或敷衍了事者,都严肃批评,且认真教正。民国二十一年(1932),他到上海搭斜舞台挂牌演出,获老板器重,委以后台文武总管。回到里河后,又组建光明班,坚持在抗日民主根据地演出。1941年成立苏中文艺协会,他当选为常委。中华人民共和国成立后,积极投入戏曲改革活动,虽年已古稀,还致力于传统剧目的挖掘。



单维礼(1883—1962)　淮海戏演员。沭阳县东小店人。自幼随父单玉柱学戏,后拜京剧艺人一盏灯(陈八)为师,以包头戏(男旦)开门,后来戏路渐宽,生、白、花脸都能,板鼓、三弦、二胡亦能演奏,被淮海戏艺人称为“七场齐开”的“江湖”。淮海戏传统剧目“三十二大本,六十四单出”都会,并学了不少京、徽剧目。他的表演朴实感人,尤以“提泪、忍泪、摁泪”三功著称。“提泪”是使自己进入感情,催使泪下;“忍泪”是热泪盈眶而忍住不掉下;“摁泪”是在来不及培养感情的情况下,用衣袖摁眼球,刺激角膜催使泪下。他在《二堂放

子》中饰刘彦昌，一句“儿呀，你欠读啦”，泪随语出，在眼眶中打转，很是感人，他擅演的剧目还有《刘贵成算命》，观众说，听他的《算命》比听算命先生的还过瘾。他参考锣鼓书，改编了《三关让印》、《七里桥》、《剪裁挑帘》等戏。在长期从艺生涯中，他积累了不少经验，如唱戏要“讲究戏味”，“文戏要火，武戏要稳”；“唱哭值钱，唱笑值钱，不死不活不值钱”等。他的记忆力很强，能说出淮海戏三十多本传统剧目中每个角色的台词及表演，因此又通称为“大先生”。1958 年经他口述，记录了三十二本淮海戏传统剧目。1959 年入江苏省淮海剧团，1961 年应聘至江苏省戏剧学校任教。收徒甚多，曾任江苏省淮海剧团副团长的谷广发，便是他的嫡传弟子。

顾海樵(1883—1975)　徽剧票友、剧本收藏家。如东县丰利镇人。世代经商，祖父顾六爹是昆徽名票，会戏甚多。他从小随祖父到处看戏，学戏，广为结交乡班艺人，多方搜集、抄录、整理剧本。成年后能唱全堂老生、小生戏一百多出，以三国戏最多，孔明戏能从《劝农》唱到《七星灯》，刘备戏能从《卖草鞋》唱到《白帝城》，关羽戏能从《斩熊虎》唱到《走麦城》。在其影响下，店中帐房、伙计二十余人也大都能识戏、懂戏、唱戏。从他学艺者甚众，里河“十子”及下河班陈月仙、蒋孝生等都曾向他求艺，此后的杨洪春、徐庆莲、陈六庆、杨文奎、赵子林等数十人都曾拜在他门下。他一生中抄录、整理剧本二十二册，计二百多出。这些剧目上至封神、列国，下至唐宋元明，文武齐全，昆徽兼备，均用仿纸毛笔抄就。1957 年献给江苏省剧目工作委员会。他待人宽厚，热心慈善。家有两爿杂货店和两只半海船，是丰利镇首富，经常接济艺人，曾和吴锡恩、曹洪宝、杨洪春、赵子林等乡班艺人结为至交。戏班停演，便吃住在他家，艺人生病，请医抓药，也乐于解囊。每逢春节还赠送一车年货。中华人民共和国成立后他被列为开明绅士，1957 年当选为如东县人民代表。

高林福(? —1911)　滩簧(锡剧)艺人。武进县牛塘人。清咸丰十年(1860)前后，向太平军中流动演唱艺人周奎大学艺。初习旦，因身才颀长，长相欠佳，改习生。能戏甚多。同治三年(1864)，因清政府继续严禁滩簧，转入秘密演唱，曾在无锡、常熟、昆山等地农村流动。擅白口戏，代表剧目有《朱小天》等，观众称为“白口小生”。拿手戏有《庵堂相会》等。表演细腻幽默，观众誉为“唱词白口均佳”。晚年犹在家乡演《醉佳期》(已失传)，当地人尤爱观看。他收徒甚严，三十余年仅收十人。因材施教，不拘一格。其徒余桂良、王盘林、王嘉大，分立三大宗，而人材辈出。一生虽屡遭官府笞押，受尽族人白眼，终矢志不渝。卒于家后，所遗脚本，妻愤而付之一炬。

吴　梅(1884—1939)　戏曲作家、戏曲史论家。字瞿安，一字灵鸡，号霜厓居士，别署长洲呆道人。苏州人。十二岁习举业，十八岁以第一名补县学生员。其后勤奋自学，交游丁传靖、况周颐等饱学耆宿，学识大进。自二十一岁始，先后在苏州东吴大学堂、存古学堂、南京第四师范、上海民立中学、北京大学、东南大学、中山大学、光华大学、中央大学、金陵大学任教，首倡“曲学”并施以教学。



吴梅对古典诗、文、词、曲研究精深。作有《霜厓诗录》、《霜厓曲录》、《霜厓词录》行世。又长于制曲、谱曲、演曲。著有传奇和杂剧《血花飞》、《风洞山》、《湘真阁》(原名《暖香楼》)、《轩亭秋》、《落茵记》、《镜因记》、《双泪碑》、《无价宝》、《西台恸哭记》(又名《义士记》)、《惆怅爨》(含四个单折杂剧),据考尚作有皮簧腔剧本《袁大化杀贼》(即《俄占奉天》上本)。他治学严谨,最后结集时,全部剧作只收入《湘真阁》、《无价宝》、《惆帐爨》三种,署有《霜厓三剧》。其文笔合临川、吴江为一体,词采音律俱工。他从填词作曲进而研究昆剧音律,青年时代的《顾曲麈谈》,奠定了他的曲学基础。其后陆续编著了《曲学通论》(原名《词余讲义》)、《中国戏曲概论》、《元剧研究 A、B、C》、《南北词简谱》等,以毕生精力致力于斯。《南北词简谱》是他在研究了沈璟《南九宫十三调曲谱》、李玉《北词广正谱》,以及《九宫大成南北词宫谱》、《钦定曲谱》等前人成果后,以十年时间,梳爬搜剔,悉扫疑滞,精心编制而成。

吴梅生性狷介,富有正义感,清代末年即应邀参加了陈去病、柳亚子为首的"神交社"及"南社"。他生长在列强侵凌的年代,早年所作《风洞山传奇》,写明末瞿式耜抗清殉国事迹,歌颂其爱国气节;《西台恸哭记》写宋末谢翱痛哭文天祥的史事,抒发强烈的爱国激情;《血花飞》是感于戊戌六君子之狱而写就,充分表达了对六君子的钦敬、同情,和对清政府腐败之激愤。光绪三十三年(1907)秋瑾被害,他当即写了《轩亭秋》杂剧,长歌当哭。民国十年(1921),军阀徐树铮慕吴梅才名,以厚禄相聘,遭到严词拒绝。抗日战争期间,他赋诗明志,表达了对侵略者的痛恨和对前方将士的关切。

吴梅藏书数万卷,其中有戏曲数百种,数量既多,考订尤精,常将读书心得写成题跋。编有《奢摩他室曲丛》,含一百五十二种,后因抗战爆发,仅出三十五种。

他不仅精于制曲,还谙熟谱曲、度曲,且能登场表演。曾为《桃花扇》之《听稗》、《抚兵》、《投辕》订谱,为《沉江》、《哭主》谱了部分曲牌,亲自拍唱教习,甚至在大学讲坛,擫笛高歌。培养了一批弟子,成为著名戏曲史论专家的有卢前,钱南扬、任二伯、王季思等;昆曲名家韩世昌、白云生,亦曾拜师于他门下。民国二十八年三月十七日病逝于云南大姚县李旗屯。终年五十五。

王蕴章(1884—1942)　戏曲作家。字蓴农,号西神,又署洗尘、云外朱楼、西神残客、二泉亭长。无锡人。清光绪二十八年(1902)应省试中举人。精通词章,通晓诗词,精研戏曲,擅长英语,喜作小品文。多年任无锡西学堂英语教员。清末,应上海商务印书馆之聘,任《小说月报》专职编辑并兼编《妇女杂志》,后加入柳亚子等人组织的"南社"。

一生著作颇富,有《梁溪词话》、《人间可哀集》、《云外朱楼集》和《西神小说集》等行世。但著作最多的是戏曲剧本,计有杂剧《碧血花》、《可中亭》、《香桃骨》、《霜华影》;传奇《玉鱼

缘》、《绿绮台》、《苏台雪》、《鸳鸯被》、《铁云山》。另有戏剧论文集《玉台艺乘》。

蕴章辅导弟子陈星台创作的杂剧《黄帝魂》曾轰动一时，南社《二十世纪大舞台》杂志曾称赞过该剧；其弟子章鸿宾所创作的一出揭露吴三桂卖国罪行的杂剧《冲冠怒》，也是经他一手指导下写就的。

汪双全(1884—1966)　昆弋武班演员。浙江山阴东浦人。清光绪二十年(1894)二月双全同其长兄双华(一说张华)、三兄双庆，入原鸿福武班武丑金凤春组织的科班学戏。同年七月，定名"昆弋小蕊芝班"，边演边学于浙西一带。四年后，改名为"昆弋中蕊芝班"，曾至苏州老郎庙挂牌，在苏、杭、嘉、湖一带演出。光绪二十七年腊月，中蕊芝班报散，双全转搭姑苏鸿福班，为该班主要演员。工文武老生，擅演《飞云浦》、《安天会》、《麒麟阁・激秦、三挡》诸剧。光绪二十九年改搭文武全福班，在苏、嘉、杭地区流动演出。宣统元年(1909)入文武鸿福班。民国二年(1913)，双全发起重组文武全福班，后为姑苏鸿福班坐班。半年后，汪氏兄弟另组姑苏全锦绣班，未及一年，告散。民国十年至十四年间，曾弃戏曲，改业伤科。民国十五年正月始，一度应聘仙霓社为坐班。1956年起先后任教于苏州市苏剧团、江苏省戏曲学校、江苏省苏昆剧团。1966年去世。这期间除传授昆弋武班演艺外，回忆、记录、整理了清同、光以来浙江昆弋武班的一些史料。还绘制了武班脸谱数十幅，默写过向为昆弋班兼演的龙咚调(吹腔，亦称弋腔)剧本多种，现均存于苏州市戏曲博物馆。

周　实(1885—1911)　诗人、散曲家。原名桂生、字实丹，又字剑灵，号无尽。淮安人。周实出身书香门第，少时在家乡私塾读书，光绪二十八年(1902)，入县学读书为秀才，光绪三十年去南京求学，先入宁属师范，后进两江师范。宣统元年(1909)，周实偕同学阮式加入柳亚子等组织的"南社"。后又和阮式创建"淮南社"，以诗歌鼓吹革命。宣统末年(1911)底，武昌起义爆发，周实返回淮安策划起义，被人出卖，遭山阳知县姚荣泽杀害。周实著有剧作《水月鸯》、北曲《清明梦》和诗集《无尽庵遗集》二册传世。

王嘉大(1885—1963)　滩簧(锡剧)演员。武进县湖塘桥王野鸡村人。其父为私塾先生。九岁跟父随塾附读，三年便辍学。此后当过油酒店、酱园槽坊学徒。十六岁父逝，为养家糊口到常州南门外学踹布。工余时，常和踹布同行白三和尚学唱滩簧，渐显演唱才能。二十一岁经琴师朱听良介绍，拜滩簧艺人高林福为师，从此走上演唱生涯。清光绪三十一年(1905)春节，在常州青果巷李宅连唱七天《庵堂相会》，声誉大振。此后经常演唱于常州、武进县城乡。拿手戏有《庵堂相会》、《借黄糠》、《红纱记》和《陆裕春卖布》。他生旦兼擅，唱白皆工，于"平上去入、喜怒哀乐"八字上下功夫，故演唱感情逼真。演《借黄糠》中李俊明常声泪俱下，《朱小天》白口"出篇"(自报家门)一百多句一气呵成，观众广为称颂。

清末民初，常州官府视滩簧为"淫词小曲"，屡次严禁。王嘉大为此遭五次关押，屡受笞刑，并复遭族人反对，被迫改行唱"道情"，并拜庄瑞坤为师。民国八年(1919)夏季，受其高徒周甫艺力请，赴上海小世界游艺场重唱滩簧，颇受上海常州同乡赞誉，使其精神振奋。为

区别于上海本滩(申曲,即沪剧)的演唱内容和表演形式,他将常州道情和宣卷演唱的曲目,如《双奇冤》(即《十五贯》)、《盗金牌》(即京剧《翠娘盗令》)、《乌金记》、《纱裙记》、《金簪记》等改编,陆续上演,一时蜚声上海滩,纷传常州滩簧会演大戏,对滩簧站稳上海滩起到了奠基作用。民国十二年由他向同乡集资在上海曹家渡建造了滩簧第一个独立剧场"三民戏院"。其间又收了第一批女艺徒王素贞、王翠珍、徐林美等。

王嘉大善于革新,学人之长为己所用。他受弹词名家马如飞演唱的《珍珠塔》启发,丰富了本剧种《珍珠塔》姑母头顶香盘的情节,一直沿用至今,使该剧成为久演不衰的保留剧目。中华人民共和国成立后,经他整理改编和献出的传统剧本,有《十美图》、《六美图》、《文武香球》、《杀狗劝夫》、《养媳妇》、《珠罗帕》、《双珠球》、《九丝绦》、《彩云球》等。1957 年江苏省锡剧协会成立,他首任主任。历任江苏省、常州市人民代表。1963 年 8 月谢世,终年七十八岁。一生收徒三十一人,孙百余、周甫艺、李如祥、沈阿焕、吴雅童,杨企雯、沈素贞、周菊英等皆出自他的门下。

朱耐根(生卒年不详)　清末京剧票友。宝应人。出身名门,幼年学艺,曾得谭鑫培嫡传。陈小田所著《京剧音韵概说》中称:"朱耐根氏深得谭派精髓。"苏少卿《剧评》盛赞朱的演唱"如浮云遮月,比美小余(余叔岩),其传音区区苍劲,更是炉火纯青"。擅演《法场换子》、《梅龙镇》、《探母回令》等剧。

明海亮(1885—1972)　京剧演员。河北景县马天乙庄人。自幼学艺,工武生,长靠短打均擅。据苕水狂生著《海上梨园新历史》卷四所列"各名伶拿手好戏表",其拿手戏有《花蝴蝶》、《白水滩》、《金钱豹》。此外还擅演《八大锤》、《挑滑车》、《螺丝峪》、《长坂坡》等。二十岁左右来南方,演出于江苏、安徽、上海等地。民国三年(1914)前后,随津沪两地艺人组建包括京剧、杂技、魔术在内的演出团,相继去南洋一带和俄国海参崴等地演出。归国后,经上海去厦门,名盛一时,有"明海亮威震厦门十年"之说。五十岁后辍演,在常州授艺。1955 年起先后去陕西西安及安徽等地戏校任教。

李庭秀(1886—1937)　滩簧(锡剧)演员。小名阿根。无锡县张村人。从小做长工。十三、四岁时,拜钱金斋为师,学唱滩簧"右口"(旦)。农闲及逢节场时,师徒二人搭挡演唱对子戏,颇受当地农民欢迎。后钱金斋到苏州当伙计,业余时间,仍和他一起在玄妙观内茶馆演唱,后被官府所禁。钱金斋死后,他又与袁老二(仁仪)搭挡演唱。

民国五年(1916)冬,应袁老二之邀,到上海天外天、大世界等处演出,从此成为专业演员。民国十二年,他组班在上海新世界、品芳茶楼演出。民国十四年与唐阿桂(仲卿)合班去汉口新市场、汉口大旅社演出。回上海后,仍单独带班。民国十九年,他向船厂租用两条大木船,并制一座木结构活动戏台,正式命名为苏锡文戏李家班,常年流动演出在苏州、吴江、昆山、太仓、江阴、常熟、无锡、宜兴、武进等苏南城乡。民国二十六年秋,在无锡县新安镇演出时,卧病船上,正逢日军飞机轰炸,他病上加惊而亡。

李庭秀是最早进入上海的锡剧艺人之一，善于扮演各种不同类型的旦脚，如《白兔记》中端庄稳重的李三娘，“磨房产子”一场，演唱凄楚动人，观众为之落泪；演《双蝶凤》中天真活泼的少女倪阿凤，擅用眼神，表情丰富，饰《珍珠塔》中陈翠娥，扮相俊美，唱腔婉转悦耳。上海胜利唱片公司为他和袁老二灌制了锡剧第一张唱片（一面是《珍珠塔·赠塔》，一面是《林子文·探监》）。他授徒五十余人，曾请京剧艺人来班教授腰腿功、筋斗和把子，并打破世俗偏见，收了女徒弟储素珍（阿毛）。他吸收〔苏州文书调〕（〔铃铃调〕）和南方戏的〔南方调〕，丰富了锡剧唱腔。

盖月樵（1887—1934）　京、徽剧演员。本名嵇庆山。阜宁人。幼从艺林三科班，专工文武老生。后受老三麻子（王鸿寿）亲授得其神韵，以唱做逼真、嗓音洪亮、功底深厚、戏路宽广见称。民国元年（1912）在南通接替京、徽班名伶老生吕月樵演出，三天打炮戏为《文昭关》、《火焚绵山》、《天水关》博得好评，竟使票房难以应付，请求延长演期，并换贴海报，赠名“盖月樵”，连续上演一个多月戏码不翻头。《雪拥蓝关》、《南天门》、《北天门》走雪的唱做表演，讲究三伏不冒汗，数九不打颤，光膀子翻摔扑跌，在观众中红极一时。盖月樵演岳飞戏，能从《枪挑小梁王》演到《疯僧扫秦》；演孔明戏，能从《失空斩》、《天水关》演到《七星灯》。他有副“铁嗓钢喉”，“越唱越有”，能从日落唱到日出，即所谓“两头红”。观众给他“上海北京梅兰芳，下河班子盖月樵”的美誉。民国十四年演于上海正舞台、翔舞台，挂牌露名后，一路演回苏北。民国十九年他组织股帐制共和班，出任领班。盖月樵及其班子，不仅红遍通、扬、盐、阜、两淮（淮阴、淮安）、三泰（泰州、泰兴、泰县），而且苏南大部分地区亦知其名。盖月樵生有五子一女，皆从艺，以次子嵇鸿培，三子嵇松桥最为出色，人称盖二、盖三。盖月樵授徒甚众，多有成名者。民国二十三年病故。

尤彩云（1887—1955）　昆剧演员、教师。又名云卿，艺名小彩云。苏州人。幼习堂名，后拜陈聚林为师，又从名旦葛小香、丁兰荪习艺。工五旦、六旦，后亦演正旦。他嗓音清丽，扮相秀美，表演以细腻、文静见长，为全福班后起之秀。长期随班辗转演出于杭、嘉、湖一带，负有盛誉。

民国九年（1920）前后，他随全福班（又称“文全福”）在苏州全浙会馆、上海新舞台、天蟾舞台、大世界等处演出。先后主演《南柯记·瑶台》（饰公主）、《青龙阵·产子》（饰夜珠公主）、《狮吼记·梳妆、跪池》（饰柳氏）、《金雀记、乔醋》（饰井文鸾）、《玉簪记·琴挑、问病、偷诗》（饰陈妙常）、《渔家乐·渔钱、藏舟》（饰邬飞霞）、《连环记·小宴、梳妆、掷戟》（饰貂蝉）、《占花魁·受吐、独占》（饰花魁）、《牡丹亭·游园、惊梦》（饰杜丽娘）、《长生殿·絮阁、惊变、埋玉》（饰杨贵妃）、《西楼记·楼会》（饰穆素微）等戏，均获好评。民国十一年夏，应聘为昆剧传习所教师，主教旦行（五旦、六旦、作旦、正旦等）。他认真教学，一丝不苟，对待学生十分严格。先后传授了《进美》、《采莲》、《说亲》、《回话》、《寄柬》、《佳期》、《拷红》、《絮阁》、《惊变》、《埋玉》、《梳妆》、《跪池》、《学堂》、《琴挑》、《借茶》、《水斗》、《断桥》、《思凡》、

《楼会》、《花报》、《瑶台》、《番儿》、《借扇》、《纳妾》、《跪门》、《藏舟》、《刺虎》、《斩娥》以及《青龙阵·产子》等传统折子戏。朱传茗、张传芳、华传萍、姚传芗、刘传蘅、王传蕖、方传芸等均出自他的门下，深受其教益。传习所结束后，他先后去杭州、绍兴、盛泽、南京、上海等地为曲友"拍曲"、"踏戏"。民国二十七年十月五日，仙霓社在上海东方书场演出，与原全福班名角沈盘生、施桂林同台客串《游园》、《惊梦》(尤饰杜丽娘)。尔后，随着昆剧的衰微，生活极端困难，一度在苏州护龙街(今人民路)设汤团摊糊口。

中华人民共和国成立初，任苏州市少年京剧团教师。1954年3月转入苏州市民锋苏剧团任昆剧教师，为培养张继青等新中国第一代昆剧演员作出了不懈的努力。

柳亚子(1887—1958)　诗人、戏曲活动家。原名慰高，字安如，后更名人权、弃疾，字亚子。吴江人。出身文学世家，自幼得力于母教。清光绪二十九年(1903)，经陈去病介绍，加入中国教育会，光绪三十二年加入同盟会。宣统元年(1909)与陈去病等人发起成立革命文学组织南社，致力于新文化运动。团结了吴梅、欧阳予倩等一批戏剧家。他与陈巢南创办了《二十世纪大舞台》，极力宣传他的改良戏曲主张。并为京剧演员冯春航、陆子美编辑专集《春航集》和《子美集》，宣传他们的改良戏曲主张和表演经验。

陈金山(1887—1961)　花鼓戏演员。句容县戴庄村人。十七岁拜安徽广德李猫子为师。二十岁随李猫子戏班，在安徽广德、郎溪、宣城及浙江长兴一带演出。二十三岁成名。年轻时以演小生著名，中年以老生戏为佳。花鼓戏在演出前，为应付官方检查，惯例要唱一出京剧，因此，他又能唱京剧，演包公，形象威严，嗓音洪亮。民国十九年(1930)后，先后在高淳春富班和溧水孙权班领班演出。抗日战争时期，回县参加方九戏班，是方九班的台柱。在苏、浙、皖毗邻地区有一定声望。1950年。方九戏班解散，回乡组建戴庄戏班，并积极辅导群众演唱花鼓戏。据老艺人回忆，陈金山一生收徒逾百人。皖南花鼓戏著名演员陈兰英即其门徒。1959年，受安徽芜湖地区皖南花鼓戏剧团聘请担任唱腔教师一年多。后因病返乡，不久病逝。

贝晋眉(1887—1968)　业余昆曲家。名绵礼，字晋眉，号晋美。苏州人。昆剧传习所创始人之一。贝氏一门雅好昆曲，晋眉自幼即从其二兄仲眉学曲。先习老生，后改巾生。又问业于俞粟庐，得俞派唱法三昧，并加以融化，形成自己独特的演唱风格。他嗓音清亮，擅擫笛。嗣后，又向全福班名角尤凤皋、沈月泉学习表演艺术。能戏颇多，尤擅《楼会》、《拆书》、《亭会》、《访素》、《跳墙》、《着棋》、《受吐》、《独占》、《茶叙》、《琴挑》诸折子戏。能兼演五旦，中年后又改唱冠生，也能应老外与丑脚。民国八年(1919)贝晋眉在苏州创建禊集曲社，被推举为社长。民国十年七月，与张紫东、汪鼎臣等联合组成道和曲社。同年八月，又与张紫东、徐镜清等创建昆剧传习所，造就了一批昆剧人才。中华人民共和国成立后，曾为江苏省苏昆剧团"继"字辈演员讲学，并一度出任江苏省锡剧团教师。六十年代初中风后，还为苏州市戏曲研究室校订《昆剧穿戴》，并写有关从事昆剧艺术活动的《回忆录》。

施桂林(?—1940?)　昆剧演员、教师。艺名小桂林。苏州人。系晚清昆曲名旦施松福之子，技艺得自家传。他身材矮小，工六旦、四旦，兼擅作旦，某些五旦戏亦能应行。能戏颇多，以饰《衣珠记》中荷珠，《翡翠园》中赵翠儿、《西厢记》中红娘、《蝴蝶梦》中田氏等角色最称拿手。长期搭苏州全福昆班。光绪二十九年(1903)一度参加文武全福班，在苏、杭、嘉、湖一带享有盛名。民国十二年(1923)秋，全福班散班后，曾一度任南通伶工学社昆曲教师。民国十五年，昆剧传习所在上海新世界实习演出期间，应聘为该所旦脚教师，与吴义生、陆寿卿一起向学员们传授了全本《衣珠记》、《翡翠园》、《昆山记》、《寻亲记》、《钗钏记》、《南楼传》及不少传统折子戏。"传"字辈学生深受教益，张传芳的六旦戏尤得其真传。京剧名角王熙春、金素雯、于素莲、葛次江、王兰芳等亦从其习艺。民国二十五年二月，他带领女子昆曲班周剑文、秦剑钰、陈剑微、陈剑琴等八人，随苏州百灵电台播唱《思凡》、《下山》等折子戏。民国二十七年十月五日，仙霓社在沪演出，曾与尤彩云、沈盘生同台客串《牡丹亭·游园、惊梦》(饰春香)。约于民国二十九年前后在苏谢世。子施传镇，是昆剧"传"字辈名老生。

张玉笙(生卒年不详)　业余昆剧家。苏州人。工正旦。得昆剧名正旦阿本传授。又就教于名曲友陆凤初、陈少岩。艺博而精，尤擅演唱《琵琶记·南浦、廊会、书馆》的赵五娘、《白兔记·养子、出猎》的李三娘，《烂柯山·悔嫁、痴梦、泼水》的崔氏，《双珠记·投渊》的郭氏，《风筝误·后亲》的柳夫人，《满床笏·纳妾、跪门》的龚夫人等。嗓音清脆圆润，表演细腻传神，因描摹人物形神俱佳，而饮誉曲社，亦为专业演员所推崇。自民国初年起，寓居上海，常参加赓春曲社的活动。曾与俞粟庐合唱《琵琶记·南浦》;并常与徐凌云等同台串演《白兔记·出猎》等戏。后张为生计所迫，易名苏新，"下海"改唱文明戏。

杨洪春(1888—1962)　京、徽剧演员。祖籍河北，生于江苏南通。曾取艺名杨胜云。



是清咸丰三年(1853)在南通创办小福寿科班的杨玉元之孙。从小学戏，家学渊源，功底浑厚。他脸型大，眼睛好，身材高，聪慧敏捷。不到二十岁即为当家武生。代表作有《独木关》、《收关胜》等。二十多岁时，已文武昆乱不挡，场面上吹拉弹打皆通。当时里河班盛演关羽戏，其二伯杨二锁携其赴沪拜王鸿寿为师，得王悉心传授。他刻苦钻研，很快成为南通唱全部关羽戏的又一高手。杨洪春的身段工架稳健，技艺娴熟，眼能传神，表演逼真。《徐策跑城》、《九更天》、《南天门》、《六部审》、《四进士》、《追韩信》、《孝廉报》、《鹿台恨》等，唱做繁重，都是他的杰作。里下河地区，无不知其名，城乡男女老幼，都以一睹其演出为快。民国十七年(1928)，他应邀率领里河四大乡班进入南通更俗剧场，由他独挑大梁，演出一年余，尔后到上海闸北挂牌，演出一年余。演出全部关羽戏。又去杭、嘉、湖和常州领衔主演。由他创办的联胜班，演职员最多时不下百余人。演出《封神榜》的彩头戏，火爆逼真，观众称道。他的流动舞台比其他乡班的舞台要大出四分之一。民国十年，他又创造了分为两层的活动舞台(当时

叫“重台”)，使人耳目一新。

1941年中共苏中区委成立苏中文艺协会，杨洪春当选为常委，联胜班也改名为联胜京剧团。中华人民共和国成立后，他先后当选为苏北戏改协会南通分会常委，如东县第一届人民代表、县政协常委。1957年江苏省第一届戏曲观摩演出大会，他主演徽剧《三拷吉平》，获老艺人奖。1958年曾应邀到江苏省戏曲学校徽剧班任教。

郝余洲(1888—1971)　洪山戏演员。艺名郝东方。六合县八百镇大营郝村人。清光绪二十六年(1900)拜其兄香火艺人郝余瑾为师，入外坛“洪山大会”(内坛称“五岳小会”，清唱为主)学艺。他酷爱戏曲，立志要将“洪山大会”发展成完整的戏曲艺术，便陆续邀约同辈香火艺人，往南京观摩京剧演出，并不断揣摩运用，终于排出《袁樵摆渡》一剧。光绪三十一年满师后，又排《魏征斩龙》一剧，并组建“小郝子戏班”挂牌营业演出，同时宣称所演剧种为“洪山戏”。由于声腔源本香火，富于乡调魅力，受到本土乡亲欢迎，四方相请，洪山戏遂从六合东北一隅流向全县。民国九年(1920)后，又流向仪征、高邮湖西、盱眙东南及安徽的天长、来安一带。民国十二年，应潘喜云之邀，领班赴上海南洋桥大戏院，与扬州的香火戏艺人同台演出，凡三年。丰富了剧目，更新了行头。民国十六年返乡，其戏班与其余三个洪山戏班相鼎立，各班按主要活动方位，形成“郝东方”(余洲)、“袁南方”(思兰)、“邱西方”(怀麟)、“贺北方”(崇亮)四方称号，分头活动于苏皖边境六县及南京市区，以“郝东方戏班”名声最响。此时声腔仍以洪山戏为主，吸收了少量花鼓曲调，统称“大开口”。民国十九年，扬州、六合一带国民党当局禁演“大开口”，郝毅然卖掉耕牛，领班往江宁等地演唱。民国二十六年“七七”事变后，郝不愿为日伪服务，曾一度停锣歇班。1939年9月，中国共产党新四军开辟淮南津浦路东抗日根据地，洪山戏艺人恢复活动，郝也积极领班演出，宣传抗日。1943年，出席新四军东南办事处召开的文抗会，在会上他即兴编唱顺口溜，鼓舞与会人员的抗日斗志。中华人民共和国成立后，郝被选为六合县第三、四、五、六届人民代表大会代表。1971年病故。

他擅演丑行，语言出口成趣，生活气息极浓，尤以即兴顺口溜广受观众欢迎，素有“郝余洲的顺口溜，一听就笑，百听百笑”的赞誉。他一生授徒甚多，扬剧奠基人之一的潘喜云，即其开门艺徒。

朱筱峰(1888—1972)　苏滩(苏剧)演员。本名耀南。祖籍吴县东山，生于南京，长于上海。排字工出身。自幼爱好演唱苏滩，常参加业余客串堂会。清光绪三十二年(1906)“下海”，首次赴嘉兴寄园游艺场演唱，深受观众欢迎。返沪后，即师事名角朱菊峰，工丑行兼老生。以擅唱后滩及时事新赋闻名。曾入林家班，与名艺人林步青同台演唱。民国十年(1921)起，他先后领班至汉口、天津等地献艺，扩大了苏滩在外地的影响。后又与周珊山、郑少赓等合作在上海新世界、大世界、新新公司等游艺场演唱。在同行中有“小孟尝君”之美誉。民国二十四年，同朱国樑等在沪发起成立苏滩歌剧研究会，历任监事、常务理

事。民国二十八年与李丹翁等先后在苏州怡园、宜兴蜀山、天津广寒游艺场演唱化妆苏滩。中华人民共和国成立后，在苏剧卷词研究会任主任委员。1951年3月，他与吴兰英等创建民锋苏剧团，为发展苏剧事业，全力以赴。1956年10月起，在江苏省苏昆剧团任教，为培养“继”、“承”字辈演员不遗余力。1961年应苏州市戏曲研究室邀请，参与记述苏剧曲谱、后滩剧目及个人从艺五十五年的《回忆录》，被辑入该室编印的《苏剧曲调汇编》、《苏剧后滩》、《苏剧研究资料》第二辑中。

嵇佳芝(1889—1962)　　淮剧演员。建湖人。青年时代在家务农时，即学做“僮子”，演唱“香火戏”，后逐渐成为职业江淮戏演员。早期在盐阜一带演出，本世纪二十年代初至抗战爆发前夕，曾去上海及江南一带从事演出活动。他擅演青衣，也演彩旦。在《骂灯记》中，前演王婆，诙谐幽默，妙趣横生；后演王月英，大段演唱，起伏多变，刚柔相济，极见功力。三十年代初，他同女门生王亚仙合演《双骂灯》，别具一格，在观众中留下深刻印象。

抗日战争爆发后，回到苏北，致力于组织班社，先后在陈(玉清)家班、双盛班、谢家班任“外写”(领班)。这一时期，兼演老旦。民国三十二年(1943)，在盐城组织嵇家班(新双盛班)。民国三十五年底到上海后，戏班曾改名“美艺”。中华人民共和国成立后，改称为“群艺”。部分成员返回盐城，也称“群艺”。成员有游素琴、游月楼、李步才等，后发展为江苏省淮剧团。

吴秀松(1889—1966)　　昆剧教师。原姓王，四十年代归宗，改姓吴。昆山人。世代以“堂名鼓手”为业。幼年丧父，二十三岁自立门户，主持“永和堂”堂名班，坐唱昆剧。后于上海、苏州一带任“拍先”(教曲先生)。为人口讷寡言，烟酒不沾。工吹笛，不尚花腔，有“神笛”之誉。唱曲，声情并茂。工官生，能戏甚多。又精于音韵，人称“活音韵字典”。1956年，与其子吴连生同时受聘于江苏省戏剧训练班，任昆剧班教师，同时兼任驻南京的江苏省苏昆剧团教师。仅一月，吴连生病故，吴秀松强忍晚年丧子的悲恸，坚持执教。也曾借调至苏州，在江苏省苏昆剧团执教。从其学曲者有张继青等“继”字辈演员及音乐理论工作者武俊达等。

甘贡三(1889—1969)　　业余昆曲唱家。原名甘鑫，字贡三。南京人。民国初年毕业于中央法政大学经济科。喜诗词、书法、围棋，并谙中医。尤好昆曲，笙、箫、笛、三弦、琵琶等乐器无一不精。曾请全福班老艺人尤彩云在家教子女、儿媳学昆曲。民国二十四年(1935)，上海百代唱片公司为他灌制《寄子》、《扫松》等昆曲唱片。1957年，江苏人民广播电台为他录了笛子曲牌十首。



民国二十一年(一说二十二年)，任国民党中央文化计划委员会委员，又兼任公余联欢社戏剧部昆曲组组长。常与溥侗、吴梅、仇莱之等切磋昆曲，并组织紫霞社。抗日战争时期赴重庆，与穆藕

初、张充和等建渝社。民国三十一年,受聘至重庆师范学校任昆曲教师。翌年,在重庆与范崇石等组织重庆曲社。抗日战争胜利后,他返南京任教于江宁师范学校,同时恢复紫霞社。其时向他学唱昆曲者甚众,为解决求学者不识工尺谱的问题,曾化费数年时间,将百余出昆曲折子戏翻成简谱(这些简谱,连同他早年与吴梅、溥侗共同对昆曲词谱和十番锣鼓研究的手稿,在"文化大革命"中均遭焚毁)。

中华人民共和国成立后,他将祖传津逮楼藏书,连同《白下琐言》、《建康实录》仿宋木刻版数百块,全部无偿捐赠南京图书馆。1969 年 4 月 7 日病逝,终年八十。

许纪庚(1890—1934)　昆曲曲师。又名纪根。昆山人。昆曲堂名世家出身。父许沁泉,系清咸、同年间创建的昆山吟雅堂成员。纪庚自幼受到父亲的严格训练,打下了较坚实的昆曲堂名基础。宣统三年(1911)前后,曾参加昆山永和堂堂名班。他专工生、旦,嗓音缠绵委婉,能戏颇多,又精于擫笛,为同辈中佼佼者。与昆山名曲师吴秀松齐名,艺术上旗鼓相当,不分上下,被同道称之为"黑、白棋子"。民国十年(1921)始,苏州组成道和曲社后,许应邀任该社曲师,常驻社内,为曲友们"拍曲"授艺。民国二十三年(1934)苏州曲友赴扬州度曲,纪庚随去擫笛,返苏后即因病于昆山逝世,享年四十五。

谈凤笙(1890—?)　滩簧(锡剧)琴师。又名逢生。无锡羊尖人。后入赘武进东谈家头。改姓谈(原姓不详)。幼年从父学艺,父子搭挡,曾以坐唱滩簧为生,后搭班专事操琴。民国八年(1919)进上海,与周甫艺长期合作,改演大同场戏。在首演《珍珠塔》时,与扮演方杨氏的王嘉大共同丰富和发展了〔反工老旦调〕,变主胡 **1—5** 弦为 **4—$\dot{1}$**弦,开锡剧音乐换宫易调之先例。他琴技高超,耳音准确,临场校弦,一声定音,常获观众彩声,被同行誉为"胡琴王"。他开创滩簧的长弓伴奏技法,自成一派。还曾改竹筒木杆的主奏胡琴为铜筒铜杆。

王大娘(1890?—1936)　淮海戏演员。原名王韩氏。沭阳县马厂乡人。自幼随父韩玉宝学艺,后拜名艺人薛洪书为师,工正旦,兼演其他旦行。她的音色美,音域宽,口齿清,节奏感强。在唱腔上有革新创造,曾将用高音区演唱的淮海戏女腔〔二泛子〕改用中音区演唱,使唱腔柔美悦耳。她还善于把地方小调和其他声腔融化进淮海戏唱腔,如〔起腔调〕、〔二簧尾子〕都是她兼收各种曲调后创立的新腔。她的唱腔还以"数板"见长,又能巧妙夹用衬字,更显得新颖别致。所创新腔一旦被别人学用,她就再图创新。在沭阳东羊口大地主秦焕瑶家唱堂会时,秦不许她唱老腔〔嗨嗨调〕,要听她演唱新腔,她苦思冥想一昼夜,次日竟遂主愿。后来这段新腔又被传开,称为〔时髦调〕。淮海戏艺人敬服她的唱腔艺术,尊称她为"盖山东"。她尤其擅演《四告》的皮秀英,《点兵》的樊梨花,《大书馆》的张梅香等角色。她的亲授弟子有花爱青、张正芳等。她乐于济贫,与同行为善,因此享有盛誉。

徐镜清(1891—1939)　业余昆曲家。名鉴。苏州人。昆剧传习所创始人之一。祖辈经商。他肄业于东吴大学,对古典文学造诣颇深,喜音乐,能弹三弦,擅擫笛,尤好昆曲。

幼时即随其姑夫金南屏(清光绪年间苏州钧天曲社创始人,工旦)学唱昆曲。后曾就教于俞粟庐,对昆曲的曲牌、音韵、表演均有研究,是苏州谐集、道和曲社的主要成员之一。

镜清工旦,主五旦,唱做俱佳,能戏颇多,以饰演《雷峰塔》中白素贞最负盛誉。中年后嗓音失润,在唱工上未能展其所长,而在做工上更趋细腻传神。他饰演的《蝴蝶梦·访师、吊奠》中的田氏,《狮吼记·跪池》中的柳氏,《翠屏山·交帐、送礼》中的潘巧云,《连环记·梳妆、掷戟》中的貂蝉,《鸣凤记·辞阁》中的赛琼等不同性格的人物均受行家赞誉。民国十二年(1923)他在苏州"吴中曲友会串"中饰演《金雀记·乔醋》中的井文鸾,做、白精妙,佯怒娇嗔,无微不佳。又能饰演《青龙阵·产子》中的夜珠公主。该剧系南昆少有的旦脚靠子戏。镜清少年时即苦练此剧。扮相好,扎靠登台,艳丽动人,其亮相之得神、台步之边式、枪花之娴熟,堪与专业艺人比美。

他精通曲律,曾为吴梅所作杂剧《高子勉题情国香曲》谱曲,被收入民国二十一年出版的《霜崖三剧歌谱》中,为其平生得意作。他又好藏书,家藏木刻巨著甚丰,并嗜收集、抄写昆曲本,不下数百种。今尚存手折三百七十八个,藏中国艺术研究院音乐研究所。

易方朔(1891—1959)　滑稽戏演员。浙江绍兴人。二十岁时拜老艺人张利声为师。民国十六年(1927),与张冶儿合组精神团,专演滑稽小戏。民国十九年与张拆档,另组方朔精神团。在上海、苏州、无锡一带演出,创作剧目《大教歌》、《四大教歌》、《十大教歌》、《四十大教歌》、《包公捉拿落帽风》、《黄鹤楼》、《哑夫妻》、《五福临门》、《真假娘舅》、《阿福上生意》等剧,形成自己独特的叫化滑稽流派。他刻画人物含蓄幽默,富有个性。在《山东马永贞》一剧中他连饰数角,黄胡子、流氓郑子明、卖唱人、乞丐、柴仆等,都演得恰到好处。从他学艺者有魏朔峰、马盛发、小方朔、魏朔英等。

荆玉堂(1891—1968)　京剧演员。俗名小阿金。丹阳皇塘乡人。六岁跟班学艺,习武生,先后拜马福正、张二祖宗为师。十五岁挑梁主演。拿手戏有《四杰村》、《蜈蚣岭》、《金钱豹》、《鸳鸯楼》等。表演火爆勇猛,不拘成法。在《金钱豹》中饰豹精,人未出场,即先声夺人。从上场门后飞出钢叉,飞中台角孙悟空头顶之台柱,不偏不倚,十分惊险。又精醉八仙、罗汉拳、少林拳,不时化入表演。



民国二年(1913)前后,组庆升堂,任班主,长年演出于苏南及杭、嘉、湖地区。为人正直,重戏德。三十多年中造就一批艺术人才,戏班亦以阵容齐崭而获声誉。抗日战争期间,曾多次配合中国共产党地下党及其游击队宣传抗日,锄奸除霸,并掩护地下党人脱险。

1949年庆升堂解散,玉堂年事已高,在无锡作告别演出,遂息影舞台。其女荆剑鹏继父艺事,以武生挑梁,亦具影响。

张肖伧(1891—1978)　戏剧评论家。原名照，字藜青。常州人。父开灯具店，嗜爱昆曲。张受父影响，对戏曲有浓厚兴趣。民国元年(1912)，考入北京中国银行。时值京剧鼎盛，得以听遍京华名角。尤醉心于谭鑫培。常撰写剧讯、短评于报端。曾从陈秀华习《捉放曹》、《战蒲关》中老生，对京剧颇有研究。民国四年，着手撰《燕尘菊影录》。民国十五年，编著出版《菊部丛谈》。本世纪三十年代初，任职于上海交通银行，仍从事京剧研究和评论工作，为上海国剧保存社和中国戏剧改进协会发起人之一。民国二十四年前后，主编《武进商报》"戏剧特刊"专栏，任《半月戏剧》、《戏剧旬刊》助编等。先后以肖伧、茜茜室主、王泓、霜红、天隐庐主人等笔名，为各报刊撰写剧评千余篇。与冯小隐、冯叔鸾(马二先生)、郑过宜齐名。他写文不受稿酬，尝言"人尽其兴，兴尽其言。厥为兴戏，何必言酬"。文字不尚虚词，论述精确，深受读者欢迎。



民国三十五年三月，上海金融界在中共地下党领导下，筹建"四行二局"(中央银行、中国银行、交通银行、中国农民银行和中央信托局、邮政储汇局)职工联谊会，肖伧被推为干事会(后改理事会)主席。曾领导职工怠工、静坐等斗争。1954 年病退回常州。他兼好书画，精于鉴赏，有古今名家、艺人字画扇箑藏品三百余件。历任常州市第二、三届人民代表和政协委员。1978 年 5 月因车祸去世，终年八十八岁。

张冶儿(1892—1961)　滑稽戏演员，苏州人。出身于商人家庭。青年时向往民主革命，曾参加松江学生军。当时新剧兴起，张爱好戏剧，与志同道合者组成业余剧团，在苏州乡团义演《梦痴》一剧，饰剧中丑脚阿庆。辛亥革命后，进入新剧界为滑稽演员，曾参加进化团，以擅演呆派滑稽饰演天真烂漫孩童而闻名。口齿清晰，念白风趣，动作诙谐。民国三年(1914)，参加民兴社，在苏州阊门外春仙茶园旧址演出经年，旋去上海入笑舞台。民国十六年独脚戏兴起，乃与易方朔合组精神团，专演滑稽小戏，以饰演《化子教歌》中的苏州阿大最为生动。民国十九年与易方朔拆档，另组冶儿精神团，在滑稽戏中掺杂歌唱，始创"什锦滑稽歌剧"。拿手戏有《喜临门》、《阿 Q 正传》等。1949 张冶儿曾与张幻尔同组星艺滑稽通俗话剧团。张冶儿一度改业说评话《水浒传》。晚年，经其口述，苏州市戏曲研究室记录滑稽小戏三十出。

曾长生(1892—1966)　昆剧演员。艺名小长生。苏州人。少时"堂名"出身。后入全福班从其姐夫名旦施桂林习艺，工四旦、作旦。擅演《说亲》、《回话》、《劈棺》、《借茶》、《活捉》等戏。全福班后期，曾在上海演出《大劈棺》，运用跞功能在桌上"僵尸"下地，颇有声誉。民国十五年(1926)前后，在昆剧传习所专管衣箱。后入新乐府、仙霓社直至散班。中华人民共和国成立后，应聘参加苏州市民锋苏剧团。1956 年成立江苏省苏昆剧团，曾任教师兼服装管理。其间专述《昆剧穿戴》一书闻世。同时，负责邀请昆剧前辈、名家莅苏授艺，培训

"继"字辈青年演员。曾历任江苏省政协委员、苏州市人大代表。

周甫艺(1893—1932)　滩簧(锡剧)演员。又名孚宜、小和尚。武进县庙桥人。民国二年(1913),从王嘉大学艺。曾收集唱篇三十余加工成"赋子"。民国八年,在上海和孙玉翠合作组班,从7月1日起在小世界游艺场四楼演出。专演小生,唱词皆自编。拿手角色有《珍珠塔》方卿,《双珠凤》文必正等。创"连环句"唱法,成小生〔簧调〕之基本声腔。以往生丑兼行,自她始改小生专行。各班竞邀,每日多至赶演三个剧场,红极一时。民国十一年,为进先施游乐园演出,邀锡帮男旦过昭容合作,此后两帮合成常锡文戏。甫艺在先施公司剧场连演八年,于民国二十年解约,郁郁回常州途中遭劫,行乞归里,嗓亦败。翌年农历元宵节,在化龙巷且座茶园登台,因遭辱而精神错乱。七月,连夜呼叫而亡。终年仅三十九岁。

王无能(1893—1933)　滑稽戏演员。本名王念祖。苏州人。从小爱好戏曲。清末在上海读书时,常到天后宫去听小得利、小得发唱"小热昏",到城隍庙去看杭州老客串表演"隔壁戏"。他天资聪慧,思维敏捷,摹仿力极强,能过目不忘,效法他们的演唱几能逼真传神。初为新剧业余团体琴社社员,后经苏石痴介绍进入新剧界,在民兴社当滑稽演员。以演"马甲滑稽"著称,一度在苏州阊门外春仙茶园旧址演出。某日,在江苏都督程德全家唱堂会时,因能即兴发挥引人大笑崭露头角。他细心琢磨表演技巧和各地方言,尤以学香山人哭亲人的腔调维妙维肖,而自编"哭妙根笃爷"唱段,不胫而走,风行一时,滑稽界群起效尤,被称为〔哭调〕。其外貌滑稽,动作含蓄,擅长表演下层人物而无矫揉造作之弊,令人为之忍俊不禁。

民国十五年(1926),王无能脱离笑舞台,始演"独脚戏",拿手段子有《吃看》、《各地堂倌》、《外国硃砂痣》、《广东上海话》、《南腔北调》、《宁波空城计》等,均灌有唱片,还拍摄过影片《曹参谋说亲》、《到上海去》。民国二十年,王无能联合江笑笑,刘春山、丁怪怪、陆奇奇四档独脚戏合组五福团,是独脚戏从说唱形式走向集体表演的开始,王无能的私淑弟子较多,如管天灵,即出自他的门下。

江腾蛟(1893—1952)　扬剧乐师。扬州人。自幼喜爱扬州清曲和民间音乐,潜心苦练,丝竹无一不精,尤以铜笛吹奏技艺最佳。本世纪二十年代,在上海演出期间,别出心裁,首创文场闹台,以丝弦伴铜笛演奏,笛音悠扬,曾哄动一时。大、小开口合流后,他创出男女演员同调不同弦的新路,克服了男女腔音调不谐之病,沿袭五十余年,至今仍为扬剧音乐之规范。江腾蛟以其技艺的高超,折服"大开口"、"小开口"演员,促进了"大开口"、"小开口"合流后的进一步发展。



郑银凤(1893—1972)　徽、京剧演员。南通人。出身于里河班梨园世家。父郑长友为常胜班主,去世时银凤年仅十三岁,继承父业领班 。银凤工生、旦两行,扮相俊美大方。旦脚戏代表作有

《百花亭》、《二度梅》、《鸳鸯壶》等。饰《琵琶上寿》赵五娘，淡妆本色，自弹自唱，每演至悲苦时，催人泪下。老生戏代表作有《文昭关》、《天水关》等。在《双槐树》中演朱成，连唱一百零八句，二六转快板，最后“堆字”，越唱越快，字字清晰。银凤唱做俱佳，是里河“十子”之后的全才女艺人。她身为班主，年虽幼小，人缘很好。班中一些名演员如杨金喜、杨恒九、朱国祥、梅广泰等都乐于与她相处，到各地演出，各方人士亦都能应付。她带领的“常胜班”，成为里河八大乡班之一，一直坚持到中华人民共和国成立后。她是如东县第一届政协委员。六十年代初，曾应聘到江苏省戏曲学校任教。

吴九思(1894—1947)　淮海戏演员。泗阳人。1944年参加由中国共产党泗沭县委宣传部领导的王集区张圩剧团，配合党的宣传工作，排演了《土地复查》、《白毛女》、《丝带记》等现代戏。在《白毛女》中饰杨白劳，表演甚佳。1947年农历十月二十三日，国民党还乡团扫荡张圩，吴九思不及躲避被捕。还乡团长张福元、张克功将他绑在树上逼讯。吴九思面无惧色，并高声唱了《白毛女》中杨白劳斥骂黄世仁的唱段，借题发挥，斥骂敌人。张福元、张克功恼羞成怒，将吴九思连戳数十刀，吴九思当即牺牲。中华人民共和国成立后，人民政府追认他为革命烈士。

黄云泉(1894—1952)　滩簧(锡剧)演员。无锡县洛社张镇桥人。擅演滑稽角色。有“冷面滑稽大王”之称，在锡剧中是唯一能以演唱滑稽角色而挂正牌的演员。他从小学唱“宣卷”，并会对子戏《庵堂相会》、《朱小天十八押》等，随滩簧艺人唐阿桂至江阴、宜兴一带演唱。二十岁时，进上海清唱，后将《秦雪梅吊孝》、《赵五娘》等宣卷改成滩簧演唱。民国七年(1918)，进上海小世界游艺场和常帮艺人周甫艺、王嘉大等合演《珍珠塔》，他饰姑母方朵花，轰动一时。嗣后又至先施公司游艺场演出，持续十多年，红遍申江。拿手戏有《养媳妇》、《盘陀山烧香》、《方卿见姑》、《钱笃笤求雨》等。他的唱腔尤为特别，常常在低调中翻高腔，流水板中加“夹白”。有时边唱边做边与台下观众对话，直接交流，紧密贴切，始终不脱板眼，称为一绝。他唱的“连环句”更有特色，一、二百句如同喷泉而出，一气呵成，句句清楚，字字入耳。他扮演的角色，“阴噱”很多，善说幽默俏皮话，人称“油老鼠”。

华和笙(1894—1966)　苏剧演员。祖籍浙江慈溪，生于上海。幼习道士，后拜范少山为师下海唱苏滩。生、旦、净、末、丑皆能应行，尤以奏笛著称。民国二十六年(1937)在无锡参加苏滩大会串，演出《昭君和番》、《水浒记·借茶、活捉》获好评，应邀留无锡“大世界”演唱多年。1953年3月与吴兰英、朱筱峰等共组民锋苏剧团，任演员兼教师。1961年应苏州市戏曲研究室邀请，记述苏剧曲谱、后滩剧目，均被辑入《苏剧曲调汇编》、《苏剧后滩》和《苏剧研究资料》。

蒋文照(1894—1967)　徽、京剧演员。南通人。工武旦，能踩硬跻、扎大靠翻筋斗。他的筋斗翻得高而漂，翻上去后能成“大”

字、“立”字，且在空中作“魁星”动作及“空中十三响”；小翻快而轻。他有十出女大靠戏，即《两狼关》、《黄天荡》、《珍珠烈火旗》、《火焰山》、《红桃山》、《扈家庄》（扈三娘扎黑大靠）、《火烧余洪》、《湘江会》、《破洪州》、《铁旗阵》。还会梆子戏《红梅阁》、《阴阳河》等。他拿大顶有绝招，能在高空中拿独手顶，并有七种不同姿势。在南通更俗剧场演出时，同行们曾誉他为“九阵风”。一次张謇当场赏他五十枚银元，蒋文照只拿了他和哥哥的两份，其余给后台分享。（见上页图）

程虚白（1894—1976）　美术教育家、昆曲艺术家。丹阳人。民国八年（1919）毕业于上海美术专科学校，此后，先后在扬州、太仓、丹阳及四川的重庆等地从事美术教学工作。在太仓工作期间，对词曲产生浓厚兴趣，悉心研究词曲，造诣较深。民国二十六年，程由重庆师范转任北碚国民政府教育部国立编译馆工作，主编昆曲方面的书籍。民国三十五年，随编译馆迁南京。中华人民共和国成立后，回丹阳正则师范任教。

程在担任编译馆工作前后，常业余从事昆曲表演及谱曲。能吹、能唱、能演，他的笛子演奏，声音圆润浑厚，气息绵长；演唱时嗓音清脆，字正腔圆，韵味十足；表演方面身段潇洒，表情细腻。他曾谱曲二百多阕，代表作有《游园惊梦》、《小尼姑出嫁》等。理论著作有《南词谱法大要》，包含：一、句法，正衬与四声阴阳；二、四声腔式与四声符号；三、唱腔繁简转化的公式；四、联腔的规则；五、主腔的鉴别和运作；六、谱曲的程序；七、二十种常用曲牌的腔式；八、引曲的腔式；九、尾声的腔式；十、其他等十个章节。

吴春霖（1895—1960）　京剧演员。又名瘌红子。高邮龙奔乡人。幼年丧母，成年后，随京剧演员徐殿臣、徐殿秀学戏，工架子花脸。嗓音浑厚，做功念白均佳。是里下河京戏班最有影响的演员之一。擅演《凤仪亭》、《法门寺》、《狸猫换太子》等剧。尤擅演《捉放曹》、《逍遥津》、《打鼓骂曹》、《战宛城》中曹操一角。在苏北里下河一带有“活曹操”之称。他致力于净脚脸谱的研究，其后裔现存近百幅。他曾以花脸行挑班而名噪一时。以后，又多次搭班在兴化、高邮、宝应、泰州、盐城、东台、大丰等地演出，每到一地，观众就习称他所搭班为“瘌红子班”。他亦工丑，四十年代初，常为陈筱穆配戏，饰演《连升店》的店家，《庄子劈棺》的二百五，《疯僧扫秦》的疯僧等，白口、身段、神情均佳。抗日战争、解放战争时期，在自编自演的剧目《化子骂相》、《相亲骂》、《看香头》中表演生动灵活，有浓厚的生活气息。中华人民共和国成立初，他与孔桐林、王麟童共同领衔成立了大众京剧团，1955年该团改为兴化京剧团。1956至1957年间，他挖掘整理的传统剧目有《取南郡》、《乔阁老讽鲁肃》等。



道能述（1895—1966）　京剧票友。镇江人。自幼随父在武汉经商。父道荣书系清代京剧票友。能述受其熏陶，亦爱京剧。初习小生，中年因嗓粗体胖，改唱花脸。民国二十年（1931）返

镇江后，常和陈养年、郭子贞等知己，吊嗓练唱，玩票自娱。民国二十四年起，与张沛霖、叶肖梅等发起成立国风京剧票社，由他主持社务。每逢彩排、义演，均由其担任总调度。由于他阅历深，戏路宽，为人厚道，办事认真，深得票友们的信赖。尊称他为镇江票界“元老”。

道能述花脸戏宗郝（寿臣）派，擅演《除三害》、《逍遥津》、《捉放曹》、《打严嵩》、《二进宫》等戏，有“戏包袱”之称。现侨居美国的原国风票社女花脸张凤珠，出自他的门下。1949年初，道能述调往安徽蚌埠中国银行蚌埠分行任仓库保管员。其女道怀玉、婿丁伯禄均为蚌埠市京剧团演员。

程俊玉（1896—1950）　香火戏（扬剧）演员。艺名程小六子。扬州人。少年时在扬州弯子街学织板带，业余时间随友人学唱香火戏和花鼓戏。因天资聪颖、嗓音响亮，艺术上进步很快，常被专业戏班邀请参加演出。民国十一年（1922）秋赴上海，在共和新路新民戏院首次登台，一举成名，成为维扬大班的红角之一。后又去汉口、蚌埠等地演出，声名大振。他工花旦，在唱腔与表演上勇于创新。在香火戏曲调的基础上，吸收扬州花鼓戏、清曲、民歌的营养，借鉴兄弟剧种的某些技法，创造了缠绵委婉的“大开口”新腔。同一曲调，他能唱出喜、怒、哀、乐等多种情感。他的演出服装均由自己设计，曾以旗袍、假发等时装扮演《卖油郎》中的花魁女、《枪毙阎瑞生》中的莲英，维妙维肖，观众叫绝。他还在其母亲（鼓书艺人）的帮助下，首次把弹词《再生缘》改编成扬剧《孟丽君》，搬上舞台。他的拿手戏还有《笔生花》、《昭君和番》等。

徐长山（1896—1963）　淮剧演员。建湖走马沟人。三代家传徽剧。六岁师从张庆余习艺。十二岁过继给叔父徐天成为子，学唱“陆苏”（一种徽、京剧的坐唱形式）。同时向祖父母学戏。十五岁登台。初演“开锣生”，十八岁时因倒嗓，改演小花脸、武花脸兼靠把武生。先后在同庆班、万盛班等唱徽剧。民国二十二年（1933），到上海演出“并排戏”（即徽剧和淮剧同台演出）。后加入淮戏班，长期与马麟童、何叫天、筱文艳、蒯云霞、陈为翰、筱惠春、杨占魁等合作，曾先后组织联谊、申江、合兴淮剧团。功底扎实，戏路极广，小丑、老生、花脸、红净，皆能胜任，如《游龟山》的董文，《万花船》的蔡炳，《雁门关》的潘洪等。尤其在《滚灯》、《活捉》等剧中，有繁重的身段表演，备受赞誉。1959年，参加江苏省淮剧团二团，任艺术委员会主任。



徐海萍（1896—1967）　戏曲活动家。原名徐源清。南通人。南通通州师范学校第一届毕业生。酷爱京剧，为张謇器重。曾先后参与筹办伶工学社和筹建更俗剧场各项工作。欧阳予倩来南通主持伶工学社校务时，徐协助教授文化课并兼任事务和会计，还经常为《公园日报》撰稿，宣传梅兰芳、欧阳予倩演出盛况，弘扬京剧艺术。梅兰芳三次来南通，徐

海萍均参与组织，联系奔走。其后，欧阳予倩离南通，徐受命主持校务，同时担任更俗剧场后台经理。在剧场伶工学社经费亏蚀下，毅然以私款垫付，尽力维持学社正常教学活动和剧场演出。

中华人民共和国成立后，仍热心振兴戏曲事业，以垂暮之年努力撰写回忆录，留有数十万字，为南通市档案馆珍藏，《南通京剧发展史》、《南通伶工学社简史》、《西公园剧场到更俗剧场》、《梅兰芳三至南通》中的若干篇章，已为南通市政协出版的《南通文史资料选辑》和江苏人民出版社出版的《京剧改革的先驱》所选用。徐还为当地通剧事业的发展，悉心整理编写俚俗唱本，改编剧目供剧团舞台演出，并搜集南通抗倭史料，创作了大型历史剧《曹顶》。1957 年江苏省剧目工作委员会来南通搜集剧本，徐献出珍藏的京、徽剧本三十三出。

宋选之(1898—1967)　昆剧教师。名鸿铨。苏州人。民国六年(1917)，毕业于江苏省第二师范二部，并留校任教。后在苏州养病期间，看昆剧演出，大为欣赏，于是从俞粟庐、沈月泉等学昆曲，工小生。曾参加苏州谐集曲社。民国十九年起在银行任职，业余学习并演出昆剧。中华人民共和国成立后，应聘帮助剧团排戏。1955 年在苏州市民锋苏剧团任教师，为“继”字辈学员授艺。1956 年 3 月调江苏省戏剧训练班任昆剧身段教师。鉴于训练班学员时间有限，他设法把昆剧小生在众多剧目中的不同身段，分析综合成《指法》、《水袖》、《折扇》三大类，每类二十节，每节若干身段，均用四句词语概括。如用“天上彩云开，枝头好鸟来，这边插枝柳，那边种棵梅”，做为《指法》第三节“指上、指下”的释文，便于学员学习。另两位教师刘恒桐、宋衡之则将昆剧旦脚的指法、水袖、扇子等，也编成教材。从此身段成为独立课程。身段课程受历届学员欢迎，三年多时间，经过十几个剧种数百名学员的学习、运用和介绍，昆剧身段传遍苏南和苏北各地方戏剧团，也传播到外省。他还和扬剧老艺人合作，把昆曲《断桥》、《琴挑》改编为扬剧；和黄梅戏教师合作，把昆曲《游湖借伞》改编为黄梅戏教给学员。他在教学中要求严格，言传身教，深受学员敬重。1958 年任该训练班昆曲班主任。1960 年任江苏戏曲学院地方戏曲系副主任，1962 年任校务委员会委员。



王万青(1899—?)　扬州清曲艺人，扬剧教师。扬州人。其父王必成，爱好昆曲。他幼年随父习唱，至十五岁时改学唱小曲，后又转学乐器，并与同辈艺人葛锦华等自学“泼口”。二十岁时正式入局，师事清曲前辈黎子云、裴福康等。王善于学习，同时又注意吸收民间艺人的特长，甚至从做小生意人的吆喝声中，吸取有助于气口和发音的方法。民国二十三年(1934)十二月，在百代唱片公司录制《秦雪梅吊孝》(〔小郎调〕)、《九腔十八调》、《马前泼水》、《黑牡丹》等唱片。

1958年他执教于江苏省戏剧训练班期间，认真整理扬州清曲的曲调、唱念技巧，并对扬州地区的语音、方言声调、方言音韵等，作系统的研究和探讨，向学生悉心传授。他后半生的教学工作，对发展扬州清曲及扬剧剧种的唱念艺术，有较大贡献。

顾汉章(1899—1965)　淮剧演员。原名顾克文。阜宁县人。自幼在家乡务农。民国四年(1915)，到上海当人力车夫、搬运工人。民国七年，拜王文安为师学艺。民国十一年，正式登上舞台唱江淮戏，擅演老生、丑脚。经常演出的老生戏，有《南天门》、《北天门》、《九更天》、《五台山》、《六部审》等。善于借鉴京剧麒派的唱腔艺术，感情充沛，节奏强烈，很为感人。常演的丑脚戏，有《小上坟》的车夫。《乾隆传》的姚小辫子，《包公》的范仲华，《樊梨花》的程咬金，《王华买父》的王华，《济公传》的济公等。语言诙谐，动作滑稽，极受欢迎。他在《小上坟》中饰演的车夫，说海州话，憨厚老实，形象喜人。推车时，动作美观，技巧颇高。此剧为他的拿手杰作，常作为炮戏演出。在《乾隆传》中饰姚小辫子，扮相奇特，别具一格，言语风趣，向为人所称道。

民国二十三年，在上海创建"顾家班"。抗战胜利后，定居苏州。常率班巡回演出于沪宁线一带。1949年，改名为永义剧团。1955年，定名为苏州市永义淮剧团。1958年，支援盱眙，组建盱眙县淮剧团。

顾汉章在淮剧界颇有声望，门徒甚众。如顾雪芳、顾艳琴、顾雪琴、顾神童、顾鹤章、顾宝童、顾德宽、钱汉章等，在淮剧界均有一定影响。

戴宝雨(1899—1970)　淮剧琴师。阜宁县沟墩人。幼习铁匠，又曾在蛋行学徒。民国十四年(1925)，到上海虹口意乐园学敲小锣。民国十六年，与谢长钰一起研究四胡伴奏托腔，创〔老拉调〕，后成为淮剧的基本曲调之一，影响深远。他曾长期为武旭东、骆宏彦、何益山、周庭福、何孔标、马麟童、高艳秋、方素珍、张云良等伴奏。1952年起，参加盐城群艺淮剧团，后长期在江苏省淮剧团工作。还应邀到盐城鲁迅艺术学校任教。1956年，在盐城专区戏曲观摩演出中，获荣誉奖。



陈方正(1899—1973)　目连戏、徽剧艺人。高淳县沧溪乡人。农民出身。自幼喜爱戏曲，农闲学艺，先学目连戏，后又学徽剧。二十岁正式登台演出，唱做俱佳，行腔吐字，严谨规范。特别擅演净脚，"大花脸"即成为他的艺名，登台不久即小有名气。尤精通目连戏，擅演《挂号》、《劝姐》、《奏事》、《扫台》等。徽剧《白马堂》为他的拿手戏。1957年与韩体钧、朱克富、刘功茂等参加了传统剧目挖掘、整理工作，共挖掘传统剧目一百零二本(二百余折)，曲牌一百二十支。其中《阳腔目连戏》(三本)，由江苏省剧目工作委员会编印出版。1958年应聘任江苏省戏曲学校(后改为江苏戏曲学院)目连班教研组长。1960年出席江苏省省级机关文教群英会。后又应聘于安徽省艺术学校任教。

孔少兰(1900? —1937)　扬剧演员。镇江人。自幼喜爱花鼓戏，因家境贫寒，年轻时到茶馆当茶房，常与玩友在盂兰盆会上表演。他爱看爱学，善于吸取他人表演之长，曾与臧雪梅、吴兰芬、戴惠芳、叶兰芬等人搭档演出多年。本世纪二十年代中期挑班演出，人称“孔少兰班”。民国十九年(1930)收筱惠兰(刘小九子)、筱俊兰(刘俊兰)、筱桂兰(包桂卿)、筱佩兰(薛以白)为徒，并曾指导花少兰、王喜坤学戏，是扬剧“小开口”第一代艺人中自学成才者。

孔少兰工小生，扮相俊美，气质高雅。擅唱“堆字”，其唱腔刚劲有力，能文戏武唱。在《吴汉三杀妻》一剧中，演吴汉母命难违，三次不忍杀爱妻，表演逼真，感情细腻，深受观众赞赏。拿手戏还有《珍珠塔》(饰方卿)、《合同记》(饰王清明)、《孟丽君》(饰皇甫少华)等。民国二十六年逝于南京“大世界”后台。

潘喜云(1900—1965)　扬剧演员。原名潘文喜。邗江县赤岸乡人。出生于“香火”世家，自幼随父潘正玉学戏。十六岁起，先后师从郑朝恒、郝余洲学艺，刻意钻研，勤学苦练，遂成“大开口”名角。



民国十年(1921)，潘喜云与朱天福、崔少华等进入上海演唱。初工旦脚，常演剧目有《王月英骂灯》、《赵五娘》、《牙痕记》、《合同记》、《分裙记》等。后改生行。他博采众长，技艺日精。主演的《魏征斩龙》、《斩经堂》、《扫松下书》、《千里送京娘》等戏均别具一格，台风酷似京剧演员周信芳，被观众誉为“苏北麒麟童”。

潘喜云谦虚礼让，宽厚待人，生活节俭，重义轻财。一些赴沪演出的“大开口”艺人，都曾得到他的资助与扶持，深得同行敬仰。本世纪三十年代初期，为使维扬大班(“大开口”)和维扬文戏(“小开口”)之间消除门户之见，促进联合，做了大量工作，促成扬剧男女合演“大开口”、“小开口”同台的新局面，民国二十五年，成立上海市维扬戏协会，潘任理事长。

中华人民共和国成立后，历任镇江市戏曲评弹协会副主任，苏北文联委员，苏北扬剧联合第二剧团、苏北扬剧团、扬州市人民扬剧团、扬州市扬剧一团团长和扬州市扬剧院副院长，在扬剧界享有很高声誉。

1951 年，各界为抗美援朝捐献飞机大炮。他出面邀请在沪所有扬剧名角，假共舞台联合义演《郭子仪上寿》、《打金枝》等戏，将演出所得，捐献支持抗美援朝。1956 年国家对私营企业实行改造，潘喜云带头将私人行头献 出。

蒋君稼(1901—1966)　京剧票友。字正觉，号玉笋词人。常州人。民国八年(1919)去北京，投三伯父蒋维乔(竹庄)。在中原银行任职期间，经罗姓教师开蒙，学《雪杯圆》、《战蒲关》等老生戏，后从老伶工李宝琴学青衣，又从溥侗、赵子敬学昆曲，渐与陈彦衡、袁寒云、言菊朋等名票成为知交。后拜陈德霖、王瑶卿为师，自是表演日趋精湛，以唱工



称著，遂有京剧票界“青衣祭酒”之称。本世纪二十年代初，曾多次与梅兰芳、程砚秋、杨小楼、龚云甫、裘桂仙等同台演出，并与言菊朋合演《梅龙镇》，与高庆奎合演《汾河湾》，与郭仲衡、王又荃合演《玉堂春》，与溥侗合演《梅龙镇》、《汾河湾》，与余叔岩合演《御碑亭》，与姜妙香合演《琴挑》等戏。与朱琴心、林钧甫、藏岚光合称京票“四大名旦”。民国十四年“五卅”惨案发生后，天津南开大学等发起援沪、援粤义演，蒋君稼被邀演出，并捐大洋一百元。同年九月十九日参加黎元洪的生日堂会。曾在蓓开公司录制《贵妃醉酒》、《五花洞》、《探寒窑》、《二进宫》，在高亭公司录制《南天门》、《五花洞 》，在美国维克多公司录制《孝义节》、《醉洒》、《虹霓关》，在上海谋得利公司录制《孝义节》、《汾河湾》、《梅龙镇》、《回龙阁》、《虹霓关》等十余张唱片。

中华人民共和国成立后，在抗美援朝期间，为常州京剧票界捐献“鲁迅号”飞机，领衔义演《女起解》、《四五花洞》和《汾河湾》。曾任常州市政协委员、市业余京剧研究社名誉社长。

周庭福(1901—1971)　淮剧演员。阜宁周桥人。十六岁时，随徽剧艺人曹金香习艺。初学徽剧、京剧，工花旦，文武兼长，主演《七星庙》的佘赛花，《虹霓关》的东方氏，《翠屏山》的潘巧云等，均很出色。他演《阴阳河》的李桂莲，剧中“耍扁担”等特技表演，及其他难度较高的跌扑动作，都能应付裕如，以此享有盛誉。

二十岁后，离开苏北，到上海虹口一带演出。初演京剧，后逐渐改唱江淮戏。由于他能文能武，表演出众，被淮剧界称为“四大名旦”之一。

1937年，抗日战争爆发后，周庭福与其妻弟何益山返回苏北，合组戏班，领衔演出。他们合作演出的《蝴蝶杯》、《九焰山》、《战宛城》、《武松与潘金莲》等，在苏北乡镇颇受欢迎。后来，又参加周茂贵、张开山等戏班，常在清江、淮安、宝应一带演出。

周庭福之子周筱芳，亦很有艺术才华，在其悉心培养下，艺事猛进，很早便崭露头角。

臧雪梅(1901—1972)　扬剧演员。镇江人。又名少奎，外号大狮子。幼年常扮神女、荡湖船村姑，参加迎神赛会，曾从王永富学清曲。成年后在戏馆把闸子(检票)，每逢灯节、喜庆，和花鼓玩友一起演唱，又经许金福、李伯樵指点，技艺日进。约于民国八年(1919)，他与当地花鼓艺人以清曲唱法和丝弦伴奏，首次在镇江保安新街龙云楼将花鼓戏搬上舞台，售票公演。由于他和孔少兰、叶兰芬等早期花鼓艺人的努力，“小开口”始有雏形。同年，臧与方少卿等人组成第一个“小开口”班社——凤鸣社，应邀赴浙江杭州美记公司游艺场演



出，深受观众欢迎。民国十一年（1922），再度赴杭，于西湖大世界（美记公司游艺场）公演。杭州宣卷（杭剧前身）艺人裘逢春、方吉鹏等人曾前往看戏学艺。同年八月，裘等以杭州方音唱“小开口”〔梳妆台〕等唱腔，排演了第一个剧目《卖油郎》。臧雪梅等人的演出，对杭剧的形成产生了积极影响。

本世纪二十年代末、三十年代初，在上海的“小开口”艺人与“大开口”艺人逐步同台演出，“大、小开口”合流，称“维扬戏”。民国二十五年，臧被选为上海维扬戏协会副理事长。中华人民共和国成立初，他参加了上海协助扬剧团，1954年参加南京市扬剧团。1956年为南京市秦淮区人民代表、南京市政协列席代表。1959年后又在江苏省青年扬剧团任教。

臧雪梅初工旦，表演细腻，嗓音甜润，有深厚的清曲基础。拿手戏有《莲花庵》、《五子哭坟》、《秦雪梅吊孝》、《琵琶记》等，尤以《刘全进瓜》最佳，在“十二根金钗”唱段中，首创〔堆字梳妆台〕，丰富了扬剧唱腔。他经常在沪、杭、宁一带演出，后因与其妻筱兰贞同台演出而改唱小生。吹拉弹亦善，在《刁刘氏》“琴箫会”一场中演王文，自吹洞箫，配合表演，十分融洽。年老时又改演老生。1954年后曾整理出《王佐断臂》、《车篷生子》、《三审刁刘氏》、《琵琶记·咽糠》等扬剧传统剧目。1957年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，在《咽糠》中饰蔡从简，获老艺人奖。

臧曾传艺臧克秋、筱兰贞等。

李荣鑫（1902—1956）　昆曲曲师。原名荣生，号荣圻，人称“阿荣”。苏州人。幼随父习祖业吹鼓手。后拜名曲师张云卿（诨名苦二）为师，工丑行，为殷溎深再传弟子。曾一度搭昆曲堂名班。民国七年（1918），又就业于名曲师周永福，并被推荐入“文全福”昆班当场面，主擫笛兼应其他乐器。经多年舞台实践，能谙熟昆剧生、旦、净、末、丑诸脚唱念、身段和场形。民国十二年秋，文全福散班后，即改业曲师。他专心好学，常至俞粟庐寓所求教，为俞擫笛，配戏，并向贝晋眉学拍了不少丑脚冷戏，技艺益精，能熟背昆曲各行主戏三百余出，吹打牌子一、二百套之多。他笛艺高超，有左、右、正、反、前、后六种手法，笛声饱满，音色优美，被昆曲界誉为“江南笛王”。为苏州道和、禊集两大曲社之常年曲师，私家延请他登门授曲者亦甚众。业余昆曲家姚轩宇、姚竞存、樊伯炎、雷敦直、贝祖武等均从其习曲。抗日战争初期，一度赴沪为上海商业储蓄银行、江海关俱乐部之曲友“拍曲”。1952年任苏州市昆剧研究会曲师，翌年应邀赴杭州任国风苏昆剧团（后改名浙江昆苏剧团，即现浙江昆剧团前身）笛师。是该团改编演出的昆剧《十五贯》作曲者之一。1956年4月赴北京演出，不久病逝于苏州。

鲍春来（1903—1965）　扬剧演员。扬州人。幼年在家从叔父鲍荣贵学唱花鼓戏和扬州清曲。民国十年（1921），应邀到上海大世界正式登台演出。以后，又到汉口、芜湖、南

京、镇江等地演出。1953年在南京参加联三扬剧团。1954年参加南京市实验扬剧团。1958年调南京市戏曲学校，任扬剧教师。1960年调江苏省戏曲学院，任扬剧教师。1963年退休。他工丑，功底深厚。熟悉传统曲牌，运用自如，唱腔口语化。表演风趣诙谐而不俗，注意刻画人物。擅长"背肩"、"跌怀"等扬剧传统身段，又有武功，能翻三张桌子。拿手戏有《王道士拿妖》、《打花鼓》等。1957年南京市举行戏曲会演，他示范演出《王道士拿妖》，获得大会奖状。晚年曾叙录六十余出幕表戏和十余出剧本。江苏文艺出版社曾出版他与别人合作整理的《打面缸》、《打花鼓》、《算命》等单行本(包括唱腔)。

刘玉琴(1904—1982)　淮剧演员。淮阴人。后迁淮安河下，久居涟水。原名余秀英，九岁随继父刘怀仁改名从艺。民国八年(1919)，拜淮安范集许永祥父为师，专工花旦、青衣，擅长〔老淮调〕、〔淮蹦子〕，音域宽，吐字清，以唱腔优美，表演朴素，生活气息浓郁见称。拿手戏有《骂灯记》、《双槐树》、《孟丽君》等。民国二十二年，她置办衣箱，与吴守进父子合作，创办小刘丫班。主要演员除刘、吴两人外，还有胡兆兴(旦)，刘怀仁(旦)、高金花(旦)等。民国三十三年，改名强盛班，活动于扬州、镇江、南京一带。1949年，刘玉琴加入江苏省文艺协会。1955年献出私人行头，组建涟水县淮剧团。她记忆力强，能背诵淮剧"九莲十三英"全堂脚本。从她学艺者甚多，淮安高金花、刘丽云，滨海栾玉华(五岁红)等一代淮剧名角，均出自她的门下。1958年，江苏省戏剧训练班曾聘她担任淮剧训练班教师。1959年，应上海市人民淮剧团邀请，挖掘和传授淮剧传统唱腔〔老淮调〕、〔淮蹦子〕的唱技唱法。同年，因病退休，离开舞台。



卢　前(1905—1951)　戏曲史论家、作家、诗人。原名正绅，字冀野，自号小疏、饮虹，别署江南才子、饮虹簃主人、饮虹园丁、碛龛、冀翁、老冀等。南京人。民国十五年(1926)，毕业于南京东南大学。曾先后在光华、成都、河南、中山、金陵、暨南等大学讲授文学和戏剧。民国二十七至三十六年，为国民参政会四届参政员。民国三十六年随于右任到新疆巡视。抗日战争胜利后，任南京文献委员会主任，南京通志馆馆长。1950年加入中国国民党革命委员会员。



卢前十二、三岁时就爱好韵语，十八岁从吴梅先生学曲，与梁实秋、宗白华、郭沫若、闻一多、田汉、杨宪益、翦伯赞、任二北、张友鸾等均有交往。一生编撰刊行作品甚多，有关戏曲史论、戏曲作品考证评论的著作，有《明·清戏曲史》、《中国戏剧概论》、《读曲小识》等；戏曲创作有杂剧《饮虹五种》(包括《琵琶赚》、《茱萸会》、《无为州》、《仇宛娘》、《燕子僧》)、《女惆怅爨》(包括《窥帘》、《课孙》)和传奇《楚

风烈》。笔记《冶城话旧》中，记录了南京有关戏剧的史料。此外，他还编印了《元人杂剧全集》、《明杂剧选》、《元清杂剧选》、《饮虹簃所刻曲》、《广中原音韵》、《中州乐府音韵类编》等书籍。

严敦易(1905—1962)　戏曲、文学史论家、作家。字易之，号渥圃，一作沃圃。东台县人。十岁丧父，因家境贫寒，小学毕业即辍学，出外谋生。先在上海银行当练习生。民国十四至十九年(1925—1930)间，先后在烟台、南京等地银行工作。1930到1952年，在上海太平水火保险公司工作。本世纪二十年代曾加入茅盾、郑振铎等人主持的文学研究会，为该会105号会员。发表大量散文、小说、诗歌，其历史小说《杨贵妃》曾获广泛好评。三十年代开始研究中国古典戏曲史论，对元人杂剧的研究，尤有心得与创见。

中华人民共和国成立后，加入中国作家协会。1952年在上海剧专兼课，讲授中国戏剧史。1954年调人民文学出版社古典文学部任编辑，继续致力于古典戏曲研究和古曲文学研究。1961年，因病退休，仍勤奋著述，有《警世通言注释》、《〈古今小说〉校勘》及专著《〈水浒传〉之演变》。其古典戏曲研究专著《元剧斟疑》，征引大量史料与典籍，著录、考辨、订正、分析，探索了八十六种作品的真伪与隶属问题，是一部对研究元人杂剧具有重要参考价值的著作，常为许多戏曲论著所引用。近年来，又出版了他的遗著《元明清戏曲论集》。1962年6月17日，因患脑溢血，在北京逝世。

徐子权(1905—1968)　昆曲曲友、教师。学名德舆，别名萤窗。原籍浙江宁海，生于上海。上海交通大学毕业。民国十八年(1929)前，曾在东北军、北洋政府中任职，后继承祖业，从事实业。中华人民共和国成立前后，转至中航保险公司工作。父徐凌云为昆曲名曲友，曾与友人创办昆剧传习所，与梅兰芳等多次同台演出，并有昆曲专著传世。徐子权八岁入学，即与老师同习昆曲，九岁登台。后虽置身政界和企业界，但研习昆曲从未稍辍，曾与俞振飞长期共同探讨昆曲。1956年应江苏省戏曲训练班之聘为教师，对培育昆剧新秀和丰富江苏地方戏曲表演技巧颇有贡献。1960年调江苏省苏昆剧团。长期来，他除多次被省、地各戏曲剧团聘为艺术指导或参予导演外，主要致力于研习昆曲的继承和发展工作。1960年江苏省首届青年戏曲演员观摩演出期间，他所编导的昆剧现代戏《活捉罗根元》，获得极大成功，为全国昆剧界所公认，成为江苏省昆剧院新编的保留剧目。

彭献章(1905—1979)　洪山戏演员。艺名彭月楼。六合县四合乡山彭村人。自幼爱唱洪山调。因嗓音甜脆，颇受人称赞。遂一心从艺。但因家庭富裕，其父再三阻挠，不得已暗地拜邱怀麟为师，专工小生。民国十三年(1924)满师后，首演于南京大行宫戏院。因其嗓音优越，一鸣惊人，即以彭月楼艺名挂牌，连演三个月，颇享盛誉，成为洪山戏班主演小生。1944年，任新四军"东南办事处"洪山剧团团长，领团编演多出抗日现代戏。中华人民共和国成立后，一直为当地剧团辅导出力，1979年，随团演出中，因行路不慎跌伤，不久

逝世。

彭在表演上，素以嗓音嘹亮甜脆，送音极远著称，向有“音传五里，听清字句”之赞。在扮演众多文武小生角色中，又以眼球运转灵活，甩发圈多、快速，并能深刻体现人物心情，引人入胜。拿手角色有薛丁山、杨宗保、薛仁贵、吴汉等。

陆啸梧（生卒年不详）　滑稽戏演员。苏州人。幼习近似苏滩的〔东乡调〕（俗名〔打山头〕）。民国初期新剧界前辈任公来苏州物色演员，遂与马老柏、郭咏馥一起应邀改演新剧。擅演滑稽脚色，并将苏滩《马浪荡》移植为新剧，大受欢迎。从此专以各种小调插入剧中。后以唱〔春调〕闻名。曾撷取当时各种社会现象，自编《叹五更》、《叹十更》等〔春调〕，尤以《孟姜女》、《蒋老五》等唱段脍炙人口。灌制唱片后，成为本世纪二十年代百代公司畅销唱片之一。

民国十三年（1924），陆啸梧组建新新团，专演滑稽小戏，并将《描金凤》中《钱笃笤求雨》一折编成滑稽戏剧目。他为学习道士的神态动作，曾兼业道教的打醮法事，体验生活。《钱笃笤求雨》曾于民国十六年在苏州慕家花园、遂园游乐场演出，并于民国十九年在百代、高亭等唱片公司灌成唱片，成为滑稽戏传统剧目中的保留剧目。

金运贵（1906—1970）　扬剧演员。原籍湖北黄陂，生长在上海。民国十四年（1925）初入科班新新社，习丑脚，后专攻小生。曾先后在上海如意茶馆、大世界、新新公司和扬州大舞台等处演出。1951年担任上海勇敢扬剧团团长。1952年加入镇江金星扬剧团。1956年12月起，金曾先后当选为镇江市第二、三、四、五届人民代表大会代表。1960年出席江苏省文教卫生群英会，为特邀代表；同年任镇江市扬剧训练班副主任。1963年当选为江苏省第三届人民代表大会代表。



金运贵扮相俊美，气质高雅，表演洒脱，尤长于唱。拿手戏有《珍珠塔》、《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《二度梅》、《借子》等。她演的方卿，曾得到梅兰芳、田汉的称赞。1957年，以演《楼台会》的梁山伯参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会，获演员一等奖。她演戏严肃认真，即使抱病登台也不敷衍了事。1959年5月赴泗阳演出《借子》时，以惊人的毅力强忍胃痛，坚持将戏演完，落幕后吐血不省人事。经医院抢救后才得脱险。

金运贵对扬剧传统曲调进行了大胆改革，为使唱腔词意前后连贯，充分表现角色情绪，经过多年实践、摸索，终于形成以“堆字”为特点的〔梳妆台〕调，人称“金调”。中华人民共和国成立后，在音乐工作者的配合下，“金调”又有新的突破，在演出《梁山伯与祝英台》时，她在《十八相送》、《书房回忆》和《山伯临终》等场中，根据梁山伯在特定情境中的不同思想感情，创造出各具特色的〔梳妆台〕调，为丰富扬剧曲调作出了贡献。1964年，镇江市文化局将其演唱经验辑为《金运贵流派唱腔整理》一书出版。她还在1949年前后编演过

《后母恨》、《庚娘传》等三十余种幕表戏。

金运贵曾传艺筱金运贵及镇江市扬剧团的姚恭林等一批学员。

周甫标(1907—1947)　淮海戏演员。沭阳县人。十八岁随其表叔学艺，后又拜徐富林为师，工生行，以唱功见长。1941年在其表哥沭阳县长钱天素影响下参加革命。1942年加入中国共产党，曾任秦马朋乡乡长。1944年受命组织沭阳县抗日艺人救国会，自任第一艺人组组长。1946年底，解放军北撤，周甫标奉命留在沭阳以唱戏为掩护打游击。1947年农历四月十九日，游击队在葛楼荡遭国民党军队追捕，他因患伤寒不能行走。爬进麦田隐蔽，虽然躲过了追兵，却因病势沉重，不能得到治疗而牺牲。中华人民共和国成立后，当地政府追认他为革命烈士。

刘天红(1907—1975)　京剧演员、教师。原名刘鹇庆，字叔诒。湖南新宁人。出身于官僚家庭。曾祖刘长佑为清云贵总督，父刘荣生清末任京都度支部，曾参加同盟会。因反袁世凯，当袁称帝后，举家避难迁沪，与杨亚嵩、李唤云等组成京剧票房振声社。刘天红母也喜京剧，曾应欧阳予倩之邀参加春柳社的演出。刘天红自幼受父母的戏曲艺术熏陶，六岁随父学戏，与母登台，取艺名刘天红。先学《伍子胥》、《文昭关》、《浣纱记》、《鱼藏剑》、《黄金台》等谭派和汪派戏，演出颇得好评。一时被称为"神童"。九岁在上海凤舞台搭班，成为职业演员。十六岁改学余派，勤学苦练，进步很快。《战太平》、《打渔杀家》、《断臂说书》、《定军山》、《向樵闹府》等剧目，在北京演出时被称为"须生中之第二把交椅"。曾录制有《失街亭》、《探母回令》、《珠帘寨》、《张松献图》、《马前泼水》、《受禅台》、《打严嵩》、《庆顶珠》、《卖马要锏》、《打侄上坟》、《四郎探母》等唱片，行销甚畅。中华人民共和国成立后，他积极参加社会活动。1958年受聘于上海音乐学院暨附中任教，1959年至南京任江苏省京剧院创作研究部主任，同年调江苏戏曲学院，先后任研究室副主任、京剧系(科)副主任。长期以来从事京剧艺术研究，文武兼通，造诣较深。后来嗓音失润，但由于功底深厚，仍能体现余派唱腔的特点，并具有个人特色。在教育工作中亦较严谨，所培养的学生，后大多成为京剧的主要演员或戏曲教育的中坚力量。经他整理出版的京剧曲谱有《断臂说书》和《桑园寄子》。上海人民广播电台存有他的《桑园寄子》等唱片。

周荣根(1907—1976)　扬剧演员。艺名小金铃子。江都县仙女庙(今江都镇)人。出身于"香火"世家，自幼随父周恩林学习香火戏。十余岁始登台演出。初工生行，后工净、丑。民国十二年(1923)赴上海演出，曾在庆升戏院与十岁红(任福民)并挂头牌。此外周还致力于编剧，自编自导的剧目有《大香山观音得道》、《獭猫精》、《赵匡胤下江南》(即《飞龙传》)、《粉妆楼》、《胡奎卖人头》等。中华人民共和国成立后，入扬州市人民扬剧团从艺，并任编导股股长。

周谙熟香火戏"唐六本"，通晓扬剧传统戏，被扬剧界人公认为"戏囊"。扬剧《百岁挂帅》、《皮匠挂帅》、《真假新郎》等，均根据周口述，由专人整理编写而成。他还注意搜集剧本，一生中曾积累了三大麻袋传统戏剧本和幕表戏抄本，惜于"文化大革命"中毁散。周因此积郁成疾，饮恨而殁。

周一生收徒甚众，曾为扬剧培养了不少人才。

葛次江(1908—1966)　京剧演员、导演、编剧。原名葛淮。江苏南通石港人。十二岁时与胞兄葛湘一同时考入南通伶工学社。入学后，深得主办人张謇、主持人欧阳予倩的喜爱。张謇亲自为其取字次江，并教授其书法。他在伶工学社原学武生，最后改习小生，以优异成绩于民国十三年(1924)毕业。后因倒嗓，赴沪投老师欧阳予倩。欧阳介绍他入上海民新影片公司，拍摄《天涯歌女》、《西厢记》等四部无声电影，扮演主角。以其风度儒雅俊逸，初露才艺而享名。嗓音逐步恢复后，即随欧阳演出《杨贵妃》、《潘金莲》等新编京剧。还曾先后与高庆奎、金素雯、陈鹤峰、言菊朋、高百岁等搭挡演出于长江沿线各大中城市。他所饰周瑜、吕布、赵宠、莫稽等角色，博采众长，尤注意把欧阳予倩善于刻画人物内心世界的演技糅合在自己的表演中，再加扮相俊美，成为南方小生中佼佼者。其间又两次拍片。民国三十年与王熙春合拍《华丽缘》，饰皇甫少华，获得成功。为我国首批"两栖演员"之一。

1937年抗日战争爆发，葛次江投身抗战洪流，在上海参加了由田汉、欧阳予倩、周信芳、于伶等发起组织的文化界救亡协会歌(平)剧部，并先后加入中华剧团、移风社。曾与周信芳同台四年多，成为周信芳编排新戏的左右手。由葛次江饰演的一些反面人物，如张邦昌、洪承畴等，他以小生、丑脚两行相糅合，独创"风雅其表，败德其心"的表演方法。1943年春，葛次江携眷回到地处抗日前哨的石港家乡，主持石港良友剧社艺术工作，边教人，边演戏。主要是参加抗日演出活动，经常冒险，穿越敌人封锁线，奔赴中国共产党领导的抗日民主根据地演出，达数百场之多。他饰演《群英会》的周瑜，《摔玉请罪》的贾宝玉，以及《渔夫恨》、《亡国惨》等不少剧中的主要角色，深受当时苏中四分区广大军民喜爱。尤以《人面桃花》的崔护，当场题诗时所写一手好字，为当地新四军领导人及广大观众所称道。1949年冬，葛次江率全家参加中国人民解放军十兵团京剧团，去福建前线。在编导工作上成效显著，被授予二等功臣。后随剧团转入地方，担任福建省京剧团副团长，福建省政协常委。他还是中国戏剧家协会会员，中国剧协福建分会理事。1960年出席全国文教群英会。"文化大革命"初期，遭受迫害，于1966年8月15日逝世，终年五十八岁。

李如祥(1908—1968)　锡剧演员。无锡县石塘湾梅泾人。自幼爱唱山歌、练拳术，后又迷上滩簧。民国十四年(1925)拜周甫艺为师，学唱常锡滩簧，专工小生。翌年春节，在上海闸北品芳剧场与袁仁仪搭档，受益颇深。民国十九年，被邀往无锡第一台戏院演出。拿手戏有《珍珠塔》、《唐伯虎》、《玉蜻蜓》、《双珠凤》等。他演《双珠凤》中文必正，洒脱大方，文而不温，唱腔精湛，被观众誉为"风雅小生大王"。最红时，日唱常州，夜唱无锡，两地专车在

火车站接送。民国二十年，转入无锡中央戏院，演《珍珠塔》中方卿一角，在“跌雪”一场中，他以四个不同的筋斗表演方卿踏雪赶路的情景，其中有两次跌跤的筋斗，是化用了拳术中的“童子拜观音”和“何仙姑独睡牙床”的姿式。由于他表演细腻生动，有“活方卿”之称。

他为人厚道，重戏德，没有名角儿架子，热忱帮助与他搭戏的演员，因之受到同行的尊敬。



李振武(1908—1970)　京剧编导。南通姜灶港人。民国八年(1919)夏，入南通伶工学社，习武生。民国十三年为该学社首届毕业生。民国十八年冬，在上海大世界大京班排戏，编排《江湖奇侠传》、《西游记》等，从此开始编导生涯达四十年。擅编连台本戏，编导过《彭公案》、《宏碧缘》、《乾隆下江南》、《惊天动地》、《血滴子》、《大明英烈传》、《风尘奇侠传》、《藏龙卧虎》、《包公》、《七侠五义》等数十部。1953年10月加入常州市红星京剧团，创作《还我台湾》、《修枪记》等一批剧目。其中历史剧《唐荆川歼倭记》于1962年由江苏人民出版社出版。



曹耀南(1908—1977)　淮剧编剧。阜宁人。1941年起，先后在中国共产党领导的抗日民主根据地阜宁吴滩区干部学校、射阳合德完全小学等任教师。曾参加吴滩区业余剧团演出，并编写诗歌、小调、表演唱及剧本等，配合盐阜抗日民主根据地的中心工作，开展宣传活动。1950年，任合德区大众俱乐部主任，1951年，任射阳文化馆副馆长。1955年，任江苏省淮剧团编剧、艺术委员会主任。整理、改编、创作的《蔡金莲告状》、《金水桥》等剧本，颇获好评。他通晓文字音韵，谙熟乡土文学，整理编成较为完整的《淮剧韵辙》，为淮剧语言与韵辙的规范化倾注了心血。



林秋雯(1909—1956)　京剧演员。南通石港人。家道清贫，酷爱京剧，于民国十三年(1924)考入南通伶工学社，得吴我尊、芙蓉草、万盏灯传授。民国十五年十月，伶工学社停办后，他奔赴上海投欧阳予倩门下，刻苦学习，深得欧阳予倩夫妇的喜爱。在老师帮助下，于沪上登台，适逢马连良来上海演出，又得到马的赏识，邀其搭档，并接他赴京，与马同台配戏。后拜王瑶卿为师，成为王的爱徒。在王瑶卿、姜妙香提议下，由马富禄介绍，与杨宝森之妹迪贞结为伉俪。从此立足北京，长期与马连良、荀慧生、程砚秋搭档演出，成为继芙蓉草之后，又一位出色的硬里子花旦。1949年北平解放以后，曾率领南下工作团赴武汉，同去的还有王吟秋等人。因身体欠佳，不久回京。经王瑶卿推荐，应

聘进中国戏曲学校任教。后患肺结核病多年，医治无效，于1956年病逝于北京寓所。病中，周恩来总理曾派人看望。

林秋雯能戏多，除程、荀两派的代表剧目外，《得意缘》、《十三妹》、《花田错》、《人面桃花》、《摔玉请罪》等，亦是他拿手戏。

张月娥（1909—1956）　扬剧演员。字海清，原名张文龙。邗江县公道桥人。自幼受香火戏熏陶，师从徐云山，工花旦。他博采众长，在“大开口”唱腔上，继承和发展了胡玉海唱腔，行腔自由明快。在“小开口”唱腔上，他刻意学习臧雪梅流畅自然的“堆字穿板”的唱法，锐意创新。他设计的“半句相错”的对唱形式，尤受同行和观众的赞赏。表演中注重人物塑造，声色俱佳。系扬剧界“四大名旦”之一，有“苏北梅兰芳”之称。



抗战时期，以其字海清命名的扬剧团，辗转于上海、镇江、南京、芜湖、蚌埠一带演出。中华人民共和国成立后，曾任南京市实验扬剧团团长，领导创作、演出了《枪毙恶霸萧月波》、《志愿军的未婚妻》等现代戏，深受好评。他与何鹤合编的《鸿雁传书》一剧，参加1954年的华东区戏曲观摩演出大会，获剧本奖。该剧被列为扬剧保留剧目，至今仍广为流传。

吴兰英（1909—1959）　苏剧演员。原籍广东，生于上海。母早亡，因家贫寄居舅家。受舅影响，自幼喜爱演唱苏滩。后拜苏滩艺人吴寿生为师，又从名艺人蔡云麟习艺。工旦，并擅唱小曲。民国十二年（1923）在沪“下海”，曾与李月翁等赴云南演唱苏滩。她身材肥胖，其貌不扬，故返沪后，以电台播唱为主。嗓音清脆甜润，有“金嗓子”、“电台苏滩皇后”之誉。后一度与施筱云合作，挂牌应接堂会。民国二十七年婚后，即息影艺坛。1950年她集私资四千万元（旧人民币），与朱筱峰、华和笙、李丹翁等共同组成民锋苏剧团，出任团长，为发展苏剧事业不遗余力。1956年10月，江苏省苏昆剧团在苏州成立，吴为该团演员兼教师。1958年赴宁在江苏省戏曲学校任教。

萧继周（1909—1966）　梆子戏演员。沛县丁官屯村人。十岁学艺。先习花旦，台步、身段均见功夫，眼睛尤能传神，故有“一汪水”美称。他身材魁梧高大，因而改唱花脸，嗓音洪亮，在《翠屏山》中饰石秀，《桃园走水》中饰裴玉娥，《长坂坡》中饰张飞，《后楚国》中饰贾氏，都有独特的表演。



1932年参加革命，同年加入中国共产党，以演戏掩护党的地下工作。1933年任中共沛县武装保卫队队长，建立了中共朱楼、魏宅子、宋庄支部，发动群众抗租抗捐。1935年，某日在朱楼演出，不慎腰间手枪掉在台上，他机智拾起，设法逃离。因身份暴

露，转移兖州，任苏、鲁、豫、皖特委保卫队队长。

抗日战争时期，任苏鲁豫皖四大队一营二连连长、一一五旅特务营副营长、胶东军区五支队十七团团长，北海军分区副司令员。解放战争时期，任山东军区渤海二军分区司令员、渤海南下军区参谋长等职。中华人民共和国成立后，任华东区海军第二大队大队长、第七舰队参谋长、第六舰队副司令员、舟山基地副司令员等。“文化大革命”期间受迫害，于1966年12月在安徽芜湖海军干部休养所去世。

宋时雨(1909—1974)　洪山戏演员。艺名宋喜云，绰号小狗子。六合县八百镇岳阳村人。原系塾师，民国十五年(1926)从其舅父习艺，专工老生，因善于体现人物性格，广受人赞。满师后即为郝余洲班挑大梁演员。抗日战争期间，先后数次领班演出于六合、仪征和安徽的天长之间，并两次救护过新四军的地方干部，曾任过抗日边区的六合县富门乡乡长。1957年，在南京新生扬剧团时被错划为右派分子，遣送回乡劳动，于1974年病故。

他善于按照自身的嗓音条件，发挥长处，独创新腔。表演上长于抓住人物性格特征，充分表达人物情感。所演《秦香莲》中王丞相，《斩老龙》中魏征、《九更天》中马义等，观众看后多年不忘。除此，他乐于编排剧目提纲，修饰唱词，对剧中朝代、年号、官称及人物籍贯等方面都能认真考究。

吴继兰(1910? —1964?)　京剧演员。名洁。本姓李，原籍河南。曾祖李兆绥为太平军将领，遭清廷诱杀。祖父改吴姓携眷逃至江苏连云港板浦。吴生于板浦，五岁丧父，十岁随母寓沪，就读于上海南方中学。

她自幼聪慧，爱好京剧。义父请李琴仙、伍月华为她说戏。偶而客串登台，颇受票友称赞。后停学拜冯子和为师。并多次得到苗慧生的指导。后又私淑梅兰芳。上海、天蟾、更新、大舞台等戏院争相聘请，名声大振。民国二十年(1931)，应上海天一影片公司邀请，与谭富英、雪艳琴拍摄了有声戏曲影片《四郎探母》，她演四夫人。百代唱片公司也为她灌制了《打渔杀家》、《四郎探母》、《御碑亭》唱片。

民国二十二年，板浦新建醒民舞台。吴继兰应邀返乡演出《摔打薄情郎》、《玉堂春》、《凤还巢》。民国二十五年秋，她受社会黑暗势力迫害，投黄浦江自杀，幸被渔民搭救。翌年元旦，她应云南昆明金碧游艺园之邀，去云南献艺达两年之久。当地的《民国日报》、《戏友报》等报道、评述她与李鑫培等“五大台柱”演出盛况，长达半年之久。

吴兼擅书法、绘画。演出《董小宛》、《冯小青》、《再生缘》等剧时，当场提笔绘画题诗。她能戏颇多，曾反串过《三气周瑜》的周瑜，《法门寺》的刘瑾，《霸王别姬》的项羽。还自编、自导、自演新戏《同命鸟》，改编张恨水的《满江红》，并自任主演。抗日战争爆发后，她在昆明多次义演，作诗，绘画，捐献支援抗战。民国二十八年返沪后便息影舞台，致力于戏曲教育，顾正秋(艺名小吴继兰)和吴筱兰等均出自她门下。是年上海出版的《坤伶百美图》，有她的小传。晚年，深居简出，罕见其行迹。约于1964年前后逝世。



赵贯一(1910—1973)　京剧演员、教师。又名达、贯义。北京人。回族。赵从小喜爱京剧。十三岁拜师学戏,并参加堂会演出。民国二十二年(1933),在北平财商学校毕业后到银行工作,经常参加票房演出。民国二十六年,余叔岩看中他,并开始为他说《失空斩》、《洪洋洞》、《搜孤救孤》等戏,传授技艺,翌年正式收他为徒。赵掌握余派发声、气息运用方法后,嗓音清澈圆润,浑厚坚实,深受余的器重。民国二十八年,余劝他组班演唱京剧,由于家庭反对而未能如愿。中华人民共和国成立后,他到钱宝森打把子温习所学习。1953年起,先后在北京、天津、石家庄等地参加专业剧团演出。天津观众尤爱他的表演。1958年起,来江苏入泰州京剧团,并把自己珍藏的十几个剧本赠给剧团。后任泰州戏曲学校副校长。剧团改为扬州京剧二团后,他参加创作并演出现代京剧《战士在故乡》、《柯山红日》。1961年到江苏戏曲学院京剧系任教。他教的《法场换子》、现代戏《箭杆河边》,唱腔优美,以声传情。

华良玉(1910—1981)　淮剧演员。建湖上岗人。原为浴室工人。民国十年(1921),随倪福康学香火戏。民国十九年,在上海拜淮剧演员嵇佳芝为师。老生、花脸、小丑均能,尤擅演潇洒风流的"一滴油"小生。他演唱的〔连环句〕,口齿清楚,很有特色。拿手戏有《王文与刁刘氏》、《方卿见姑》、《罗英访贤》、《山伯访友》、《卖油郎独占花魁》等。民国三十五年,参加麟童剧团。1952年,组织合兴淮剧团,任团长。1955年,参加阜宁县淮剧团。1958年,进江苏省淮剧团。曾一度应邀到江苏省戏曲学校任教。



叶德均(1911—1956)　戏曲,小说史论家。淮安人。民国二十三年(1934)毕业于上海复旦大学中文系。后返乡潜心研究中国古代戏曲、小说和俗文学。撰有《秋夜月中罕见剧名考》、《俗文学论集》等几十万字的论文、随笔。民国三十三年后,任教于浙江湖州中学、青年中学。民国三十五年底,任湖南大学中文系副教授。两年后任云南文法学院(云南大学前身)中文系教授。1956年7月6日,在云南大学遭诽谤,死于寓所。终年四十五岁。



叶德均治学严谨,他认为"与其写概论,大纲之类什么,不如脚踏实地写点专题研究;写一本没有创见的文学史之类,还不如一篇坚实的考证"(《戏曲论丛·题记》)。他以此态度编著了《戏曲论丛》、《胡笳十八拍考》、《宋元明讲唱文学》。近年由赵景深、李平整理出版了叶德均遗著《戏曲小说丛考。》

叶德均还致力于民俗和民间文学研究。从十四岁起开始搜集、整理淮安的谚语、歌谣和民间故事。十八岁开始在中山大学文科研究所《民俗丛书》杂志上发表了《淮安歌谣》专集。先后在《民俗周刊》、《民俗》、《俗文学》、《通俗文学》、《民间月刊》、《民俗杂谈》、《青年界》、《国语》周刊、《京报》附刊和《中央日报》等报刊发表了数十万字近六十篇的论文。

他未能问世的著述甚多，如《俗文学论集》，考订小说、弹词的《鱼衣集》和《明代戏曲作家史料》等，均佚于“文化大革命”中。

丁凤英(1911—1966)　滑稽戏演员。原名丁杏元。上海人。其父丁怪怪(楚鹤)、妹丁玲玲、弟丁小怪均为滑稽戏演员。十三岁随父学艺，勤奋练功，边学边演。民国十五年(1926)，在上海大中国电影公司参加拍摄影片《八菱汤》，民国二十六年，与滑稽戏演员江笑笑、刘春山等合拍滑稽戏影片《鸡鸭夫妻》、《孔夫子》、《曹操逼宫》和《到上海去》等，饰演女主角。后文明戏盛行，她改演文明戏，人称“悲旦皇后”，与盛亚飞、吴媚媚等合称文明戏“四大名旦”。民国三十四年，参加常州杨天笑和赵宝山的天宝滑稽剧团，复演滑稽戏。对形成天宝剧团“有情有节，哭出眼泪，笑痛肚皮”的艺术风格有所贡献。她擅长唱做，感情逼真，三十岁后演花旦，酷肖年轻姑娘。所演《一条黄瓜三扁担》中童养媳，《啼笑姻缘》中沈凤喜，以及《一碗饭》中苦娘姨，《王瞎子》中刘大嫂，电影《满意不满意》中杨母，均受观众好评。



丁曾任常州市政协委员，终年五十六岁。

任子龙(1911—1969)　锡剧编剧。无锡县河埒口人。家贫。幼时读过私塾。曾学唱南方戏兼编剧，后在上海拜黄翠芳为师，改习锡剧。工小生，兼编剧。曾与匡耀良、张雅乐、万梅良、王嫒嫒等同台演出。中华人民共和国成立前，参加友联锡剧团，建国后任武进县锡剧团专职编剧。创作剧目有《扑灭邻火》、《松柏常青》、《庆丰收》、《枪毙赵生根》、《东王杨秀清》、《雪埝催春》、《陈圆圆惨史》等十一部。整理剧目有《李翠英打花轿》等。其中据传统剧《赵五娘》部分情节改编的《牛旺回书》，于1957年参加江苏省第一届戏曲观摩演出大会演出。所创作的剧本《芙蓉花开》发表于《江苏戏曲》1959年建国十周年特刊号。

朱秋水(1911—1982)　滑稽戏编导。原名连生。宝应人。早年因家贫辍学，民国十八年(1929)拜张颠颠为师学艺。当过话剧、文明戏、什景歌剧和滑稽戏演员。民国二十七年，在武汉参加田汉、洪深领导的演剧四队。民国三十四年，参加常州杨天笑和赵宝山的天宝剧团，自此以后终生致力于滑稽戏的编剧、导演工作。所编导的剧目有：《一条黄瓜三扁担》、《王瞎子》、《称心如意》、《结婚》、《你往那里逃》、《谋杀亲夫十三刀》、《阿屈死到上海》、《半把剪刀》、《雷锋》、《王老虎抢亲》等。其中《贼做官》于1961年由江苏



文艺出版社出版。

在编剧和导演中，继承独脚戏的段子，借鉴文明戏的结构，有情节，有悲喜，有形体夸张之表演，又有南腔北调的唱段，对天宝剧团（后为常州市滑稽剧团）艺术风格的形成，作出较大的贡献，深受江、浙、沪一带观众喜爱。

张幻尔（1912—1965）　滑稽戏演员。字超，曾用艺名惠尔、小影、天儿等。苏州人。



出身演员家庭。十五岁拜文明戏演员张啸天为师。民国三十一年（1942），组织璇宫剧团，自任团长，在江、浙、沪等地演出。1949年和张冶儿合作创办星艺滑稽通俗话剧团，后改为苏州市滑稽剧团。历任中国戏剧家协会江苏分会理事、江苏省剧目工作委员会委员、苏州市第三届人民代表、苏州市文学艺术工作者联合会执委、苏州市滑稽剧团团长等职。

张幻尔擅演冷面滑稽，以阴噱、幽默逗人，有“冰冻滑稽”之称。他善于即兴创作，尤以演“酒鬼”见长。在拿手戏《陆九皋》、《钱笃笤求雨》、《醉鬼王小毛》、《伪巡长》等剧中塑造了各种不同类型的“酒鬼”形象。他练就一套武功，曾反串过侠女十三妹。中华人民共和国成立后，他以别具一格的演技，演出了《钦差大臣》中假钦差，《龙须沟》中程疯子等角色。还先后创作了《糖衣炮弹》、《满意不满意》、《错进错出》、《苏州二公差》等剧，均成为滑稽戏保留剧目。

张幻尔授徒甚众，都以“尔”字排行。

贾福兰（1913—1940）　梆子戏演员。艺名二拔。原籍山东嘉祥县紫坊集，出生于江苏沛县夏镇。幼年随父（贾尚河，工丑，掌班）学唱，后从段广才学红脸，又从大毛（谢成典）学花旦，七岁登台，十五岁唱响。由砀山县先后至沛县、丰县、铜山县和徐州市等城乡演唱近二十年，在徐州一带广大群众中，传有“扒了屋，卖了地，也得听听二拔的戏”的赞语。贾福兰是江苏梆子第二代女演员，在同辈和上辈女演员中声誉最佳。

贾福兰多才多艺，本工花旦、红脸，兼工老生、小生、青衣。她最负盛名的红脸戏有《反徐州》、《雷振海征北》、《李渊跑宫》、《李白醉酒》、《蝴蝶杯》和《寇准背靴》等；花旦戏有《豹头山》、《春秋配》、《白蛇传》、《三开棺》、《姚刚征南》、《秦英征西》和《梅降穴》等；小生戏有《五凤岭》、《提寇审潘》等；老生戏有《李敖送子》、《送女》等；青衣戏有《杀子报》、《打金枝》等。她还能把《法门寺》的贾桂念状和《宇宙锋》的哑奴表演得满堂喝彩。在《反徐州》中她饰徐达，唱做并重的“城头观将”一场，单足鹤立，三蹲三起，唱到“这小将我若有三五个，把元王的江山一脚蹬”时一蹬一闪，险些落城的表演，每每博得不断的喝彩声。在《豹头山》中她饰二大王武金魁，从帅旦演到花旦、彩旦，鲜明生动地表现了角色的境遇变迁和性格变化。她在《黄金台》中表演丫环玉楼的“摆花”，在《李白醉酒》中表演的李白醉步也令人难忘。

贾福兰口齿清晰，唱腔优美自如，粗腔能唱黑头、红脸，细腔能唱花旦、小生。其花腔尤令人陶醉。她的笑能笑出性格和感情。她在台上从不卖弄技巧，每演一剧都能恰当地表现人物性格，令人回味无穷。贾福兰还勇于革新创造，《李渊跑宫》原都赤足，由她改穿布袜；《反徐州》中徐达出场原唱〔慢板〕，由她改唱〔金钩挂〕，既好听又紧凑。在丰县她倡议改编并首演了连台本戏《三省庄》，在戏中饰胡金蝉、黑景芝两个主角，爆满近一个月，后为许多戏班、剧团移植。她勤奋好学，又诲人不倦。江苏省梆子剧团的著名红脸、小生王广友、于际臣、李进才都曾从她学艺。

贾福兰唱红较早，曾染上过大烟瘾，不幸得病身亡，年仅二十七岁。

杨天笑(1913—1971)　滑稽戏演员。原名徐长福，曾用名徐信芳、杨信芳、杨金鑫、杨佐卿。江阴县人。幼年丧父，随继父改姓杨。当过书局排字工和小贩。民国二十二年(1933)经独脚戏演员徐笑飞介绍，拜上海游艺场独脚戏演员王啸天为师，取艺名杨天笑。民国二十六年，与独脚戏演员赵宝山创建天宝剧团，中华人民共和国成立后更名常州市滑稽剧团，前后任团长三十多年。他以说唱擅长，自拉自唱。《一百零八将》数百句唱词快而不乱，一气呵成。以演社会问题剧《一碗饭》而成名。并以《王瞎子》中王瞎子，《王老虎抢亲》中祝枝山、《李阿毛到上海》中李阿毛和电影《满意不满意》中娘舅享誉滑稽界。收有门生陈为民(小杨天笑)等二十多人。他办团有方，使天宝剧团及更名后的常州市滑稽剧团享誉滑稽界和江南一带。他曾任常州市第二、第三届政协委员、市第六届人民代表、江苏省剧目工作委员会委员、江苏省滑稽协会委员。1969年“文化大革命”中遭迫害，下放常州光学眼镜厂劳动。1971年患胃癌去世。1979年3月平反，恢复名誉。



林玉兰(1913—1974)　扬剧演员。曾名林立树。江都县麾村乡董庄村人。八岁起，在家乡边种田边“做香火”(唱“大开口”)。十八岁到上海学戏，先工旦，后改小生，须生，偶尔演花脸。他扮相俊美，嗓音宽亮。1949年至南京组建友好扬剧团，1951年更名为联友扬剧团，任团长。1954年调入江苏省扬剧团任副团长，1960年加入中国共产党。



1957年，他与本团编剧石来鸿(执笔)合作创作的《恩仇记》，获江苏省第一届戏曲观摩演出大会剧本奖。他擅演的剧目有《恩仇记》、《劈山救母》、《防汛英雄》、《战士在故乡》、《断太后》等。1973年，调入江苏省戏曲学校，任扬剧班班主任。

潘玉兰(1914—1968)　扬剧演员。原姓董，艺名筱玉兰。扬州人。出身于木匠家庭。十二岁进上海永乐社学戏，为该社第二批学员，师承“小开口”艺人董世耀、尹弼瑞和陆怀



仁。民国十七年(1928)潘玉兰与新新社的新玉贞、新巧贞等,应邀到上海维扬大舞台,与“大开口”著名演员潘喜云、陈红桃、崔少华、王秀卿等同台演出。潘玉兰戏路较宽,在《种大麦》、《洋烟自叹》、《小尼姑下山》等剧中饰丑脚。二十年代后期至三十年代,工花旦、闺阁旦,主演《陈杏元和番》、《孟姜女》、《珍珠塔》、《双珠凤》等剧;五十年代至六十年代,主演花旦、青衣戏。在演《志愿军的未婚妻》时,年已四十,饰演十九岁青年姑娘赵淑兰,仍具少女风采,为扬州观众称道。在《婆与媳》中饰演饱受婆母虐待的媳妇秀兰,表演细腻,情感逼真。潘玉兰水沙嗓子,音色别具风格,唱腔委婉动人。1954 至 1957 年,曾先后参加华东区戏曲观摩演出大会与江苏省第一届戏曲观摩演出大会,分别获表演奖与演员一等奖。她主演的《珍珠塔》曾由上海唱片社灌制唱片。

潘玉兰于 1956 年加入中国共产党,1958 年任扬州市人民扬剧团党支部书记。她热爱集体,工作勤恳,艰苦朴素,热心助人。早在四十年代,即常与丈夫潘喜云到不景气的戏班中客串义演,帮助同行渡过难关。她曾主动卖掉金首饰帮助剧团解燃眉之急。六十年代初,三年经济困难时期,她与丈夫一道,将节省的三百元人民币送往农村支援农业生产。剧团每到一处,她均在住处周围访贫问苦,资助孤寡老人。群众和同行得其资助者难计其数。

华子献(1914—1976)　戏曲活动家、京剧票友。原名华瑞琛。武进县杨桥人。家贫,十三岁为典当铺学徒。民国二十七年(1938),考入国民政府财政部国库署。民国三十七年春辞职,租赁剧场,组织演员班底,从事京剧演出的组织、管理和经营。中华人民共和国成立后,任南京市中华剧场副经理、南京市影剧公司副经理,并连续多年任南京戏曲电影同业工会主任委员、南京市工商联常务委员、南京市人民代表。

华子献酷爱京剧,曾从程砚秋及赵荣琛学程派戏,在重庆、南京时常登台演出。拿手戏有《春闺梦》、《锁麟囊》等。

民国三十年,他在重庆为协助赵荣琛摆脱戏院老板王泊生的虐待,不遗余力为之奔走,筹建第一剧场,组织大风剧社,由赵为主演,并邀聘李紫贵、金素秋等演出《徽钦二帝》、《桃花扇》等剧,以致遭到国民政府社会局的刁难。

民国三十七年,时局动荡,华子献在南京租赁的剧场观众锐减,他倾家荡产维持剧场演出。南京解放后,他的工作得到南京军管会文艺处的支持,并予以贷款,情况逐步好转。他为人谦恭和顺,办事能力极强,勤勤恳恳,任劳任怨,和戏曲界尤其京剧界人士交谊颇厚。经他邀聘,京剧四大名旦、各流派名角、各大剧种的名角都曾陆续来宁演出,使南京戏曲舞台盛极一时。

王广友(1914—1982)　梆子戏演员。山东省金乡县卜集镇人。九岁学艺,十三岁拜王振清为师;十五岁时与贾福兰、董金胜等同台演出。十八岁时在《地塘板》中扮演贾勇,首



句唱即获满堂彩，从此声名大振，长期演出于苏、鲁、豫、皖接壤地区。民国二十八年(1939)入全盛班，与史德祯、李正新等同台演出，珠联璧合，增彩生辉。抗日战争胜利后，又与徐艳琴、王继承等在兴隆班共事。1951年参加丰县大众剧团，1956年该团改为徐州专区实验剧团，王随团落户徐州。1957年4月在江苏省第一届戏曲观摩演出大会获老艺人奖。1978年恢复上演传统戏，王在《十五贯》中扮演况钟，神韵不减当年，连演百余场。

拿手戏有《斩黄袍》、《刀劈三关》、《辕门斩子》、《地塘板》、《李白醉酒》、《胡迪骂阎》等。他尤以唱功见长，嗓音柔润清脆，高亢雄浑有虎音，吐字清楚，穿透力强，唱〔快梆子〕时，能一字不漏送入观众耳中。他的甩腔更有独特之处，高低回旋，甘甜舒畅。至今，中青年演员多喜效法。

王秀兰(1914—1960)　扬剧演员。扬州廖家沟(今属湾头乡夏桥村)人。十二岁去上海，进入黄永玉主办的永乐社科班学戏，受业于傅承德等艺人，与高秀英、黄秀花、陈秀珍同为该社第一批学员，成名之后并称为“扬剧四秀”。



她刻苦好学，戏路较宽。初学小花脸，十五岁主唱旦脚，且又能反串须生和花脸。早年演出的《大补缸》，脚踩高跷，幽默逗人。成名后的炮戏为“三女”(《桃花女》、《痴心女》、《麻疯女》)及《四老爷打面缸》。

1949年参加苏北实验维扬剧团，1953年入江苏省扬剧团，为主要演员。1954年参加华东区戏曲观摩演出大会，演出《袁樵摆渡》，获演员二等奖。在现代戏《三里湾》、《209号》、《鬼火》等剧中，创造了各种不同类型的人物形象。1959年江苏省扬剧团排演《百岁挂帅》，赴京汇报演出，王秀兰在剧中扮演佘太君，获中央领导和戏曲界同行及广大观众的好评。同年8月，加入中国共产党。是时她已身患癌症，且近晚期，仍忍着病痛赴沪参加拍摄电影《百岁挂帅》。在摄影棚内，她强忍酷热，每天靠挂葡萄糖盐水维系生命，坚持拍完最后一个镜头。1960年8月，癌症恶化逝世。周恩来总理陪同外宾莅宁时，闻知王秀兰病逝后，非常婉惜。

佘之三(1915—1973)　童子戏、淮海戏演员。灌云人。幼时随父学唱童子戏，十四岁拜淮海戏老艺人陈六先生为师。后又在淮海戏演员段德金、杨洪学门下学艺，专工生行。他以做功戏见佳。尤擅演武戏。在《火烧广太庄》中饰徐达，三次扑火动作，技艺十分娴熟而又有所创新。拿手戏还有《周公赶桃花》、《下河东》、《卖子》、《武松》、《孙悟空捉拿金钱豹》等。在《下河东》中所使用的大刀，刀面长约四尺五寸，宽约一尺五寸，重约十斤，一连能“杀”下手十八个削头，以表现小白龙的勇猛威武。他戏路宽，能背诵三十二本传统淮海戏

并扮演其中大小角色，是淮海戏中生、旦、净、丑"一脚踢"的演员。他在童子戏中也有拿手绝技，如"喷火"、"含铲"、"口吐百丈"、"上高"等。中华人民共和国成立后，在东海县淮海剧团任武功教师。

武麟童(1916—1982)　扬剧演员。原名周德云，又名周云。仪征县大巷乡杭集村人。



出身于"香火"世家，父周广财即带有戏班。武自幼随父在上海学艺，后拜潘喜云为师。三十年代便在宁沪一带产生影响，为当时维扬戏的"四大小生"之一。抗日战争期间回家乡陈集、古井及安徽天长、秦栏一带，参加其父领班的路北剧团，演出中常配合新四军做抗日宣传工作。中华人民共和国成立初期，在上海参加组建"新生"、"艺宣"、"协助"三个扬剧团，先后担任副团长、团长。1955 年 7 月，回仪征参加友爱扬剧团(即今仪征县扬剧团)，先后担任艺术委员会主任、副团长。曾当选为仪征县第六届人民代表大会代表，仪征县第二届政协委员。

武麟童初工小生，后改须生。其身材魁梧，演出时颇有气度。他擅演包公戏，向京剧学习，但并不"京"化，始终保持扬剧特色。具有沉稳、大方、洒脱的表演风格。他的嗓音洪亮，演唱时，吐字坚实清晰，挺拔而具韵味。晚年仍致力于培训扬剧新人，热忱参加挖掘整理传统戏的工作。

李久红(1918—1964)　柳琴戏演员。睢宁县李集乡人。十四岁拜本村拉魂腔艺人李传品为师。初学旦，也唱生，后专工丑脚。中华人民共和国成立前，在睢宁、灵璧、睢溪、宿县、蚌埠及徐州一带搭班演出。

1952 年参加邳县运河人民剧团。1954 年 9 月在柳琴传统戏《喝面叶》中饰演陈士夺，参加华东区戏曲观摩演出大会，获演员三等奖。其唱腔选段被上海人民唱片厂灌制成唱片。1954 年底任邳县柳琴二团业务团长，次年任邳县柳琴剧团团长。1956 年加入中国共产党，曾任中国人民政治协商会议邳县委员会委员。

他长于扮演诙谐的北方农民形象，所演的丑脚风趣而不做作，夸张而不丑恶，很受观众喜爱。在《王华买爹》"登基"一场中，穿龙袍如穿布衫，坐殿封官如拉家常，表演朴实自然，充满农民情趣。他的唱腔醇厚味浓，清晰亲切，数板颇见功力，王华出场有一百多句数板，他愈念愈快，一气呵成，字字入耳，每次演唱均能获满堂彩。拿手戏除上述两出外，还有《黑驴段》、《双拐》、《莲花庵》、《十五贯》等。

王元坚(1918—1982)　越剧音乐工作者。浙江鄞县人。年轻时曾先后在浙江义乌中学、兰溪师范学校担任音乐教师。1949 年参加上海第一届戏曲研究班学习。同年 8 月参加东山越艺社与范瑞娟、傅全香合作。1951 年始，先后在云华越剧团、春光越剧团、光明越剧团担任作曲工作。1956 年参加南京市越剧团工作。先后在《南冠草》、《柳毅传书》、《盘夫

索夫》、《碧玉簪》等三十多部戏中担任作曲。为使托腔规范化，他编创了一套〔尺调中板过门〕，丰富了越剧的伴奏音乐。在和竺水招、商芳臣、筱水招等人的长期合作中，对越剧的唱腔音乐共同探索和研究，对他们艺术上的成就，起到了极好的帮助、提高作用。

沈全福(1919—1961)　锡剧琴师。苏州人。十三岁在苏州学和堂学"堂名"，工花旦。后习京胡、二胡和唢呐。民国二十六年(1937)，拜李庭秀为师。后与同辈张子范被誉为苏州锡剧界的"两把胡琴"。1952年，经苏南地方戏曲剧团集训班集训后，随文力锡剧团调句容县(后改为句容县锡剧团)，任副团长兼乐队队长。



沈全福对琴技精益求精，三十年如一日，刻苦练习二胡技法，并从刘天华二胡曲中吸取营养，其托腔技巧别具一格，琴音以"近轻远雅"著称。唢呐吹奏亦具功底，运气足，换气匀，节奏连贯，音调清晰。此外，弹拨乐亦属上手。五十年代，他致力于锡剧音乐的创新，在《连环计》"貂蝉拜月"唱腔中，借鉴京、昆音乐技法，演奏别具韵味。又将〔迷魂调〕扩充为〔十字迷魂调〕新腔，使唱腔更为委婉丰满。1959年，应江苏省戏曲学校之聘，在该校任教一年。

姚树仁(1919—1965)　柳琴戏演员。又名姚三。睢宁县古邳镇宋小楼人。少年从山东郯城夏广胜学艺，工丑脚。民国二十九年(1940)，和柳琴戏女艺人潘玉珍婚后，即与二哥姚树春、二嫂刘兰英、侄女姚秀云等组织姚家拉魂腔戏班，任班主。长期活动在睢宁、新沂、邳县、宿迁、徐州和山东郯城等地，在群众中有广泛影响。1953年参加古邳柳琴剧团。1955年参加睢宁县大众柳琴剧团。1956年，在《张郎休丁香》中扮演张万仓，颇受欢迎。剧团当时无导演，姚树仁经常为演员说戏，将长篇鼓词、琴书改成连台本戏演出，并精心传授技艺。1958年12月组织运河人民剧团，任团长。1965年因病去世，临终前仍怀抱月琴为看望他的乡亲弹唱柳琴戏，听者无不泪下。

姚树仁口齿清晰，表演朴实，面部表情丰富。在《双拐》中扮演王礼，一掀门帘，"啊哈"一声，面部肌肉颤动，五官挪位，抖肩时柔若无骨，每演及此必获满堂彩声，群众赞他"身子像凉粉一样"。在《田半城打砖》中扮演田半城，能用头部把两块砖头撞碎。拿手戏还有《百家姓段》、《黑驴段》、《二反》、《五反》、《临江驿》等。



曹四庚(1919—1969)　京剧演员。原名曹慧霖，人称"江南名丑"。上海人，出身于演员家庭。九岁随父曹甫臣学唱花脸。十三岁改学京胡，十六岁拜樊耘卿为师，学丑行，十八岁正式登台演出。民国二十九年(1940)起，先后与周信芳、黄桂秋、童芷苓、林树森、高百岁、金少山、陈鹤峰、高盛麟、醉丽君等人合作演出。中华

人民共和国成立后，参加南京市艺工京剧团，1950年被选为南京市第一届人民代表大会代表、戏剧界工会主席。1953年转常州市红星京剧团，后离团率小组独立演出两年多。1957年8月参加镇江市京剧团。1959年加入中国共产党，同年任镇江市京剧团副团长。

曹四庚功底深厚，表演幽默，戏路很宽。在《蝴蝶梦·点化》中扮演纸人“二百五”成名。他用脚后跟挎边站立于椅上数十分钟，眼不眨，身不晃；用小碎步上下左右移动，像纸人飘行，质感极强，被誉为“活二百五”。在《盗魂铃》中扮演猪八戒，自拉自唱，生旦净丑样样皆能，言派唱腔尤为出色。参加镇江市京剧团后，在新编古装戏《打乾隆》、现代戏《白毛女》中分别扮演镇江知府和穆仁智，均有出色表演。拿手戏还有《济公传》(饰济公)、《玉堂春》(饰崇公道)等。他擅绘扇面，熟悉京剧各种脸谱的勾画，经常指导青年演员。

金少臣(1919—1982)　京剧演员。曾用名金世卿，北京人。出身梨园世家。民国二十四年(1935)进天津中厚公司大剧场当学员，民国二十六年正式登台演出。先后在天津中国大戏院、北洋剧院、华北戏院、青岛中和戏院当演员。民国三十年起，先后随李宗义、王玉蓉、童芷苓、张君秋、谭富英、金少山、杨宝森等演员巡回演出十一年之久。1952年，参加北京宝华京剧团，与杨宝森合作甚为相得。1957年起为南京市京剧团花脸演员。1960年随团并入江苏省京剧院，直至1982年7月在北京逝世。



金少臣专工净行，嗓音宽厚、洪亮，表演以简净见长。代表剧目有《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》、《将相和》、《空城计》、《审潘洪》等。他还在现代京剧中成功地塑造了《江姐》中蓝洪顺，《再接鞭》中刘老爹。

钱相摩(1920—1949)　淮剧作家。阜宁县阜城镇人。原名钱宝善。抗日战争时期即从事淮剧工作。民国三十年(1941)考入上海大同大学。民国三十二年春，阜城沦陷，被迫停学。1944年春，参加中国共产党领导的革命工作，在领导阜东宣传工作队工作中，积极开展新文艺的宣传活动。发挥了“笔杆就是枪杆，嘴巴就是炸弹”的战斗作用。



钱相摩酷爱戏剧艺术，且多才多艺，能编能导，能拉能唱，也能登台演出。他善于利用群众喜闻乐见的文艺形式，宣传抗日救亡和反内战斗争，辗转前线和后方，密切配合战勤任务和党的中心工作。1945至1946年间，曾编写淮剧剧本《新状元》、《哪个力量大》、《真面目》、《皆大欢喜》、《功与过》、《寸土不让》、《翻身做主人》等二十多部，深受群众欢迎，广大农村业余剧团争相演出。

1947年5月，钱相摩调阜东县委敌工部工作。同年秋，接受华中工委的派遣，并批准为中共特别党员，先后到蒋管区泰州、镇江、崇明、上海等地开展地下工作。在出色完成

任务的同时，还不遗余力，研究戏剧理论，撰写《剧论札记》等文稿。上海解放前夕，由于叛徒告密，被秘密逮捕。1949 年 5 月 21 日，壮烈就义于上海闸北宋（教仁）公园。时年仅二十九岁。

何　鹤(1920—1975)　戏曲导演。湖北武昌人。中华人民共和国成立前，曾在国民党部队力行剧团任少校副团长、演出组长、演剧一队导演等。中华人民共和国成立后，先后任南京文联、南京文化局专业创作员，江苏省锡剧团、江苏省淮剧团导演。导演淮剧《金水桥》、《赞貂蝉》等，发扬了淮剧的乡土气息与演唱特色，具有独特风格，颇获好评。他所整理改编、导演的扬剧《鸿雁传书》，由高秀英演出，1954 年获华东区戏曲观摩演出大会剧本一等奖，后被上海电影制片厂摄制成电影。该剧久演不衰，成为扬剧保留剧目。他还曾编写淮剧《杨家将》、《南北和》等。



孙大翔(1920—1976)　戏剧作家。戏剧改革干部。笔名东初。如东人。1940 年 11 月参加革命后，在解放区从事文化艺术活动。后历任南通军管会宣传社会文教科长、南通人民广播电台台长、南通地委宣传部文艺科长、苏北文联南通区分会副主席、苏北戏改协会南通区分会主席、南通市文联主席、南通市政府文教科副科长、江苏省文化局艺术科副科长，江苏省对外文化协会办公室主任等职。



孙大翔在学生时代就热爱文艺和京剧艺术。革命战争年代积极参加京剧及话剧的创作、导演和演出活动。他密切关注戏曲，团结民间艺人，并给予艺术上的指导和物质上的支持，在苏中解放区京剧艺人中留下深刻的印象。1949 年 2 月，南通城解放伊始，即组织京剧艺人学习和演出，亲自导演并参与主演了《三打祝家庄》、《红娘子》等。1950 年 12 月，他主持召开了南通区、市戏曲界代表大会，成立了戏改协会，领导开展南通区、市的戏改工作，做出了积极贡献。

孙大翔一生创作京剧、越剧、通剧、歌剧、话剧剧本三十余部。解放战争时期，主持创作的《枯井沉冤》，配合土改运动，演出效果显著，在 1950 年召开的苏北区文代大会上，曾作为典范被重点介绍。1951 年，与钱树森、刘谷风合作创作了《冯超罪行图》，并亲自导演，积极配合当时的镇反运动。1958 年与杨谷中合作创作的越剧《老八路》，在京、津、沪、宁、汉、杭等地，连演二百四十余场，反响强烈。在首都演出时，受到周恩来总理、朱德副主席、陈毅副总理等党和国家领导人的接见和赞扬。1959 年创作的越剧《血红旗帜永飘扬》，把革命年代“反清乡斗争”搬上舞台，在上海公演，得到当年参加斗争的老同志的一致赞许。1961 年创作的通剧《好书记》，从正面树立了基层干部的形象，演出后引起重视，中共江苏省委

曾调该剧去南京，为江苏省党代会演出。

程翰亭（1920？—1978）　戏曲作家。泗阳县裴圩乡人。抗日战争时期，由完小教师提任淮泗县民众教育馆馆长，后参加淮泗县独立团文工队，为当时较有影响的通俗文艺和戏曲作家。1942年前后，他奉中共领导的抗日民主政府淮泗县文教科之命，在黄圩区黄圩街举办艺人训练班六、七期。结业后，他亲自组织、率领淮泗县抗日艺人宣传队，开赴前沿阵地，为抗日军人演出。

程翰亭的戏曲作品多发表在《大众半月刊》（淮北农救总会主办的石印刊物）上，较有影响的有《大战李口镇》、《大破程道口》、《三岔打鬼子》、《二老谈天》、《凌桥打鬼子》、《大破张楼》等，其中《大破张楼》由《拂晓报》社铅印成册。另外，他还创作了戏曲《反内战》、《劝子参军》、《徐二哥哭妻》等，这些剧目演遍许多县，有相当影响。

顾品寅（1920—1982）　戏曲活动家。灌云县东王集人。1941年，变卖家产，投身革命，历任区除奸股长、宣传科长、县文工队指导员、文联主席、电影院经理、文教局副局长等职。他驼背、瘸腿，当年为了适应游击环境，经常骑毛驴，身背二胡，带领演出队，到前线为战士演出。

五十年代初，在经济条件十分困难的情况下，他收容淮海戏流散艺人，实行生产自救，组建灌云县淮海剧团。一方面抽调文艺骨干，加强剧团领导，一方面去上海、天津聘请名师来团任教，又派演员去省里培训。还参加整理传统剧目《分裙记》、《扇坟记》、《火烧红门》、《三怕》；创作现代戏《一百天》、《福水长流》等。他经常深入排练场，与演职员磋商，探讨剧艺。有时胃病发作，服药后仍坚持到深夜。顾品寅为淮海戏的发展、演员的成长倾注了心血。

顾品寅为美化淮海戏舞台，亲自设计、创造了改良小古装、绣花荷叶云肩。改变原来淮海戏乐队"一把三弦一支笛，两把二胡两块铜（大锣、小锣、钹）"的旧制，充实了中西乐器。在他的带领下，使灌云县淮海剧团的演出区域扩大到南至扬州，西至安徽淮南，北至山东等广大地区。

"文化大革命"中，他主动承担一切"罪责"，保护了一批演职人员。1969年被迫退职。直至1982年逝世后，才给予平反昭雪。

竺水招（1921—1968）　越剧演员。原名竺云华。浙江嵊县人。民国二十一年（1932）冬，进本乡后山村白佛堂的第四副女子小歌班学戏，拜老艺人竺焕金为师。三个月后因科班解散，与同科师姊妹共八人转入赵瑞花的瑞云舞台从艺。工旦脚，亦擅长小生。她虚心好学，练功刻苦。十五岁即脱颖而出，以旦脚挑大梁。曾先后与尹桂芳合作组班演出于海门及浙江的黄岩一带，颇有声誉。民国二十八年进入上海，先与徐玉兰同台演出，翌年起复与尹桂芳合作八年之久。民国三十六年八月，在上海与袁雪芬、尹桂芳、范瑞娟等结成越剧"十姊妹"，发起并参加《山河恋》义演。次年与戚雅仙组成云华越剧团，改演小生。1950



年曾一度辍演。1951年自香港返沪重建云华越剧团，与商芳臣、筱水招等合作演出，为当时上海最受观众爱好的五大越剧团之一。1954年11月，竺水招离团至南京演出，次年2月23日起，剧团接受南京市文化局直接领导，改名为南京市实验越剧团，竺任团长。1956年2月27日，剧团被正式命名为南京市越剧团。同年赴北京巡回演出时，竺水招与部分主要演员、编导在中南海紫光阁受到周恩来总理的亲切接见。

竺水招唱腔朴实敦厚，表演稳重含蓄，身段落落大方，毫不矫饰。她擅演善良、正直、憨厚、富有正义感的角色。塑造人物真实细腻，富于艺术魅力。在历史剧《南冠草》中饰演明末爱国诗人夏完淳，曾被剧本原作者郭沫若誉为"就是我心目中的夏完淳形象"，并获1957年江苏省第一届戏曲观摩演出大会演员一等奖。她有坚实的基本功和"圆场"功底，在传统剧目《碧玉簪》中饰演旦脚李秀英，在"三盖衣"一场中运用快速的大"圆场"和直步、横步、S步等几种不同的麻雀步(碎步)"圆场"，再加以飘逸的长水袖身段，细腻而生动地刻画了李秀英对丈夫爱、恨、惧交织的心态，在越剧中独树一帜，并为同行与观众所称道。她主演的《传毅传书》，1962年由长春电影制片厂摄制成彩色戏曲片。此外，她饰演的《天雨花》中左维明，《莫愁女》中徐澄、《卖婆记》中李阿大，以及现代戏《江姐》中江姐，也均十分出色。

竺水招戏德高尚，从不以名角自居。为人忠厚正直，关心同行。中华人民共和国成立前在上海龙门戏院时，曾为班里一般演职员工资菲薄、生活艰难，与老板、班长据理力争，使一般演职员的包银、伙食得以改善。中华人民共和国成立后，剧团一度经济拮据，她身为团长，以身作则，规定全团上下一视同仁，一律以伙食费十六元为基础工资，保证全团演职员的最低收入水平，共渡难关，故在群众中享有很高威望。

"文化大革命"初期，竺水招因受到残酷迫害，于1968年5月26日含冤而死。1978年平反昭雪，恢复名誉。

许翰英(1922—1971)　京剧演员。原名景烈，曾用名彦衡。山东省平度县人。早年曾任小学美术教师，业余时间潜心钻研京剧和绘画。民国二十八年(1939)，入北平鸣春社科班，专攻花旦。民国三十一年，出科后即组班演出。次年拜荀慧生为师，得其真传。成名后又求教于王瑶卿、梅兰芳，艺业大进。民国三十五年，"四小名旦"之一的李世芳因飞机失事身亡，翌年由北平《纪事报》主办，经读者投票选举，他与张君秋、毛世来、陈永玲并称"新四小名旦"。中华人民共和国成立后，历任河南省新乡市民友京剧团团长、江苏省南京市京剧团副团长、江苏省京剧团副团长等职。1959年调徐州市京剧团任



团长。被选为江苏省和徐州市第三届政协委员、徐州市第六届人大代表。

许翰英嗓音甜润，功底深厚，艺术造诣很深。继承流派不遗余力，且能博采众长，勇于创新，塑造了众多性格鲜明的妇女形象。他的表演细腻传神，自然洒脱，具有生活化、性格化的特点。

由于他嗓音条件优越，能高能低，灵活多变，板眼和尺寸讲究节奏和速度的对比，因而能突破旧有板腔规格，唱来清新流畅，充分表达人物感情而富有感染力。其〔南梆子〕、〔四平调〕和〔流水板〕都能体现这一特点。

许翰英的拿手戏有《红娘》、《金玉奴》、《杜十娘》、《绣襦记》、《花田错》、《红楼二尤》、《钗头凤》等。《丹青引》一剧，边唱边画，能当场挥毫。1958年参加江苏省第二届戏曲观摩演出大会获演员一等奖。1959年他改编加工的《杜十娘》一剧，既保持了荀慧生原本的精华，又突出了杜十娘心地善良、性格倔强的特点。在徐州专区第三届戏曲观摩演出中受到一致赞扬。在任徐州市京剧团团长期间，从其学艺者甚众。

季彦辉(1922—1976)　锡剧编导。江阴人。民国二十四年(1935)，在无锡拜锡剧艺人陈梅生为师。工武生。民国二十九年满师，先后搭陈梅生、冯雪祺等戏班演出。民国三十三年起，兼任说戏、剧务。1950年春，入上海市军管会文艺处主办的上海市第一届地方戏剧研究班学习，正式改任编导。同年秋在无锡参加苏南文联主办的苏南民间艺人讲习班学习，结业后，正式调入苏南文联工作，任戏改组干事。1951年8月，被派往苏南文联实验常锡剧团工作，任艺术股长。1953年3月，参加江苏省锡剧团，任专职编导，直至去世。



他勤奋好学，是锡剧界为数极少的“说戏人”之一。善于从其他剧种或文学作品吸取营养，因而在开拓锡剧题材、丰富上演剧目方面作出了积极的贡献。先后创作、改编、整理(部分与他人合作)一批锡剧剧目。他与田夫合作导演的锡剧《双推磨》，1954年曾获华东区戏曲观摩演出大会多项奖。其剧作十分注重群众性和娱乐性，人物性格鲜明，语言生动，戏剧性强，深受观众和同行的赞赏。他与叶至诚在1951年合作改编的现代剧《翻身姊妹》，演遍苏南地区，在配合宣传婚姻法方面，起了重要作用。他改编的《打面缸》一剧，曾于1954年赴北京演出招待第一届全国人民代表大会代表，后为京剧、汉剧等剧种移植演出。他整理、改编的《玲珑女》、《小过关》等，经常被电台播放。他与田夫合作创作的新编历史剧《天国怒火》，收入1958年江苏《新戏百种》丛书。他与邹鹏、田夫先后两次整理改编、导演的《玉蜻蜓》，于1962年赴上海、杭州、南昌等地演出时，反映强烈，为江苏省锡剧团经常上演的保留剧目之一，并为其他剧种、剧团移植演出。

孙　甦(1926—1982)　梆子戏编剧。又名孙敦民，丰县常店人。1945年至1946年，在中国共产党湖西军分区政治部火线剧社、晋冀鲁豫第七纵队二十旅宣传队当宣传员。中

华人民共和国成立后，历任丰县文化科员、徐州专署文教局剧目分会负责人、丰县梆子剧团团长、丰县文化馆长、江苏省梆子剧团指导员等职。



他自幼喜爱地方戏，在剧团工作期间，治团甚严。他改编的传统戏有《战洪州》、《四宝珠》、《胭脂》等。《胭脂》获1957年江苏省第一届戏曲观摩演出大会剧本改编奖，1958年由江苏人民出版社出版。他创作的现代戏有《老俩口》、《好女婿》、《将计就计》等。《老俩口》1958年在《江苏文艺》发表。孙甦从事戏曲工作三十余年，有丰富的舞台知识和经验，能视剧团特点和演员擅长编剧，其剧作语言风趣，常在严肃中见幽默，生活气息浓郁。

李敦金(1927—1972)　柳琴戏演员。绰号假二孩。铜山县人。出生于贫苦艺人家庭。八岁随父学戏，十二岁登台，流动在徐州各县及鲁南一带，卖艺为生。中华人民共和国成立后定居徐州市，搭赵崇喜的常胜班。1953年，入徐州市柳琴一团(后为江苏省柳琴剧团)。与赵玉金、王素琴、相瑞先等长期合作，很受观众欢迎。



李敦金擅演小生，曾在《孟丽君》中饰皇甫少华，《借当》中饰王定保，《十五贯》中饰熊友兰，《灵堂花烛》中饰刘廷玉等。在《箭杆河边》、《向阳商店》等现代戏中多演中间人物。他虽身材矮小，但因装扮英俊、动作灵巧、唱腔独特而得以弥补。尤以扮演苦生戏见长。在《李天保吊孝》"哭灵"中，他演唱的大段唱腔，声泪俱下，感人至深。在《小姑贤》中，他把王登云受母刁难、威逼休妻的痛苦心情，表现得细致入微。他嗓音洪亮，高低腔运用自如，唱腔中糅进民歌小调，颇感新颖。只因他酷似名演员"小二孩"(即厉仁清)的演唱，故有"假二孩"之称。他多才多艺，能司鼓，又曾编写剧本《不到黄河不死心》，导演《鸳鸯谱》等剧目。1958年至1962年曾调徐州市戏曲学校柳琴戏班任教师。

王素琴(1927—1982)　柳琴戏演员。本姓张，师父大昌姓王遂改姓，绰号里外黑。丰县人。十二岁拜师，学唱"拉魂腔"。工青衣和花旦。心灵口巧，好学不倦。十五岁出师后，即在戏班中挑大梁。



民国三十二年(1943)，她与丈夫王培田购置行头，自组戏班，活跃在丰、沛、萧、砀山、永城等县农村。民国三十六年，带班入徐州。她擅演大家闺秀和小家碧玉，名振徐州。1953年，参加徐州市柳琴一团(后改为江苏省柳琴剧团)。1954年9月，在华东区戏曲

观摩演出大会上，演出了《芈建游宫》中的吴香女，以唱腔深沉，刻画人物细腻获演员二等奖。1979年，调徐州市戏剧学校任教师。

她擅用〔慢板〕，更善于演唱“连板起”。在《井台会》中，她用四个不同速度和旋律的“连板起”，刻画了柳迎春悲愤哀怨的复杂心情，人称一绝。又把坠子、花鼓、梆子腔的曲调糅进柳琴戏唱腔，形成独特风格。拿手戏有《彩楼配》、《秦雪梅》、《孟丽君》、《铸剑》、《搜书院》等。在《追谷种》、《小燕和大燕》等剧目中，为中、青年演员设计了大量脍炙人口的唱腔，至今仍广为流传。她培养学生，孜孜不倦。常带病上课，直到去世前一天。

赵　玲(1928—1972)　滑稽戏演员。又名赵惠良。浙江杭州人。其父赵希希为滑稽戏“十大明星”之一。赵玲十一岁时随父学艺，以京剧开科，并随小学班在杭、嘉、湖一带演出。1950年后，改演话剧。曾任南京市话剧团副团长。1957年后，进南京市滑稽剧团演出。以表演逼真、唱腔优美、冷中见噱为其艺术风格。她演人物，多于细微之处见光采。戏路较宽，花旦、老旦、泼辣旦皆能。在《大点秋香》中反串唐伯虎，以小生应工。拿手戏除《大点秋香》外，还有《两厢情愿》、《要钱不要爷》、《火锅为媒》等。她嗓音柔美，擅唱各种腔调。模仿徐玉兰(越剧)，王盘生(沪剧)、梅兰珍(锡剧)、高秀英(扬剧)、严凤英(黄梅戏)等不同剧种不同流派的唱腔，维妙维肖。在《火锅为媒》一剧中，她饰演钱玉翠一角，以四个剧种的十多种曲调演唱，竟令观众为之一曲一鼓掌。



曾当选为南京市“三八”红旗手、市先进工作者、市政协委员。

曾宪洛(1929—1966)　戏曲活动家。湖南湘乡人。幼年即受到良好的家庭教育，受伯父曾昭伦、姑母曾昭燏影响尤深。在云南大学附中读书时，得到闻一多、吴晗、楚图南的教诲。1942年随西南联大学生投奔延安，途经贵阳被国民党特务拦阻。1947年在金陵大学学习时，积极参加中国共产党领导的学生运动，为该校地下学联代表，并于1948年3月加入中国共产党。1948年11月被捕入狱。1949年1月出狱后，转移到中原解放区，参加中国人民解放军第二野战军金陵支队，随军渡江参加接管南京工作。后历任华东革命大学辅导员、中共南京建筑党委宣传科长、南京市文化局艺术科员。1957年被错划为“右派分子”，“文化大革命”中被迫害致死。1979年平反昭雪。



曾宪洛自调南京市文化局工作后，悉心投入戏曲、曲艺传统艺术的挖掘整理工作。从1955至1957年的上半年，由他领导整理出版的传统剧有京剧《封侯恨》、《花子骂相》，扬剧《打花鼓》等。他先后整理、发表了《张桂轩的艺术经历和经验》、《江苏戏曲工作的矛盾何在》、《历史的悲剧与性格的悲剧》等数十篇评论文章。他还致力于扬州清曲的整理研究，与

人合作写出《瑞调·满江红》，由南京市文化局油印。六十年代初，他身处逆境，仍致力于戏曲、曲艺的研究和写作。其中《扬州清曲》和《舞台生涯五十年》（新艳秋）两篇遗稿，分别发表在江苏省政协文史资料研究委员会编辑出版的《江苏文史资料选辑》第十六辑和第五辑。

姚明德(1929—1981)　京剧鼓师。又名姚正德。苏州人。出身贫苦艺人家庭。十岁学戏，十二岁考入上海戏剧学校，初学武生，后改武场。十五岁因家贫辍学，入京剧戏班演奏小锣。十六岁起，担任鼓师。后师承著名鼓师王燮元，深得其指点、濡染；并善取南、北各家所长，成为戏路宽、文武戏皆擅的鼓师。曾先后为童芷苓、李玉茹、言慧珠等著名演员司鼓。伴奏中很注意演员不同特点，又能充分把握文武场之间的和谐。他还努力学习音乐理论，积极参加创作活动。在江苏省京剧院工作期间，对该院新编剧目，从谱曲、配器到参加指挥、司鼓，都做了大量的工作。曾应邀到南京艺术学院讲授鼓艺多年。多次被评为院和局系统的先进工作者。1959 年曾随剧团参加第七届世界青年与学生联欢节，并赴北欧五国访问和演出。1981 年 1 月 1 日病逝于南京。



马惠珍(1933—1974)　淮剧演员。建湖县高作人。出身艺人家庭。五岁起，随母许桂芳、舅父许金藻学艺。九岁登台演出。后在上海又师从武云凤。曾参加上海“合兴”、“同盛”等淮剧团。1953 年，进阜宁县艺工淮剧团，为主要演员，并任副团长。1954 年 11 月，阜宁县淮剧团成立，继任副团长。1960 年，任阜宁县戏剧学校副校长。同年，出席江苏省文教群英会。曾任阜宁县政协委员。



马惠珍从幼年起，专工武旦与刀马旦。擅演《七星庙》的佘赛花，《薛丁山征西》的樊梨花等。后工花旦，如《贩马记》的李桂枝，《赞貂蝉》和《凤仪亭》的貂蝉，《封神榜》的妲己等。扮相艳丽，唱做俱佳。尤以《急拿王兆》中的周巧云一角，为人赞赏。

杨继忠(1938—1979)　锡剧演员。无锡县雪浪乡人。自幼酷爱锡剧，于 1956 年考进江苏省锡剧团，工小生。他条件较全面，加上勤学苦练，能唱擅演，很快成为主要演员。饰演过《珍珠塔》的方卿，《玉蜻蜓》中申贵升，《孟丽君》的皇甫少华，《红灯记》的李玉和，《沙家浜》的郭建光，《海岛女民兵》的方书记，《代代传》的高政委，《万世芳》的地下党员。他所扮演的角色，都具有性格鲜明，仪态大方，声情并茂，神形兼备的特点，有很强的艺术感染力，给人留下深刻的印象。因此在锡剧界享有声誉，在观众中



也有广泛影响。

他对事业有执著的追求。在唱腔方面，吸收了王彬彬、李如祥、郑永德、王汉清等的特点，融汇贯通，化为已有。在表演上，他不拘泥于戏曲程式，从话剧、电影的表演艺术中吸取营养，因此他的表演，形象真切，内心充实，动作贯串，感情充沛，无丝毫斧凿之痕。1976年，粉碎“四人帮”后，为振兴锡剧，也为夺回失去的艺术青春，他不顾自己病情严重，连续排演了《军粮渡》、《金色的教鞭》、《寒桥泪》等戏。1979 年 4 月，剧团赴丹阳巡回演出时，因病情恶化，抢救无效，不幸早逝，终年四十一岁。

江苏戏曲人物题名录

陆登善(生卒年不详)　戏曲作家。字仲良。原籍维扬(今扬州)。约元至顺元年(1330)在世。工词曲，能讴歌，作有杂剧《张鼎勘头巾》、《开仓粜米》两种，不传。

张鸣善(生卒年不详)　戏曲作家。扬州人。约元至顺元年(1330)在世。官至宣慰司令史。作有杂剧《烟花鬼》、《夜月瑶琴怨》两种，不传。

顾　坚(生卒年不详)　戏曲音乐家。自号风月散人。昆山人。明魏良辅《南词引正》评他：“善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称”。著有《风月散人乐府》八卷，《陶真野集》十卷，已佚。

王　磐(1465？—1530？)　散曲作家。字鸿渐，号西楼。高邮人。尤善音律与度曲，与陈铎齐名。著有《西楼乐府》一卷，存小令六十五首，套数九篇。尤以〔朝天子〕《咏喇叭》著名。

孙　柚(生卒年不详)　戏曲作家。字梅锡，一字禹锡，号遂初。常熟人。明万历年间在世。少负异才，豪放不羁，歌诗乐府，脍炙人口。著有传奇《琴心记》、杂剧《昭关》(已佚)及《藤溪稿》、《神游杂著》等。

朱从龙(生卒年不详)　戏曲作家。字春霖。句容人。约明万历十年(1582)前后在世。著有《玉钗记》、《牡丹记》、《蛇山记》传奇，已佚。

陈所闻(生卒年不详)　戏曲、散曲作家。字荩卿。上元(今南京)人。明庠生，万历年间在世。编有《北宫词纪》(六卷)、《南宫词纪》(六卷)两部散曲集，合称《南北宫词纪》。另作《金门大德记》、《相仙记》、《金刀记》和《诗扇记》传奇以及《王子晋缑岭吹笙》、《孙子荆枕流漱石》、《周子冲易须拜相》、《徐髯仙南巡应制》杂剧，均不传。还作有《游吴草》、《萝月轩集》、《濠上齐乐府》和《北宫词纪外集》三卷。

陈邦泰(生卒年不详)　戏曲刊刻家。字大来。上元(今南京)人。明万历二十六年(1598)至三十六年，他刊刻了《琵琶记》、《玉簪记》、《锦笺记》等传奇。陈所闻所著之《北宫

词纪》、《南宫词纪》均由邦泰刊行。

黄方胤(生卒年不详)　戏曲作家。字醒狂。明代金陵(今南京)人。著有《陌花轩杂剧》,今存。《扬州画舫录》记有《倚门》、《再醮》、《淫僧》、《偷期》、《督妓》、《变童》、《惧内》六种戏目。另著有《陌花轩词》行世。

邹玉卿(生卒年不详)　戏曲作家。字昆圃。长洲(今苏州)人。明崇祯元年(1628)尚在世。著有传奇《青虹啸》、《双螭璧》。

马佶人(生卒年不详)　戏曲作家。字吉甫,一字更生、亘生;号斐堂,别署撷芳主人。吴县人。明崇祯九年(1636)前后在世。著有《餐霞馆传奇五种》,即《十锦塘》、《白鹤图》、《借东风》、《荷花荡》(即《墨莲盟》)、《梅花楼》。

秦之鉴(生卒年不详)　戏曲作家。号研雪子,字尚明。武进人。明崇祯十五年(1642)进士。著有传奇《翻西厢》、《卖相思》两种。

李长祚(生卒年不详)　戏曲作家。字延初。兴化人。明举人,清顺治五年(1648)被迫出家为僧。作有《千祥记》、《红叶记》、《梅雪缘》、《翠烟记》传奇。

李素甫(生卒年不详)　戏曲作家。字位行。吴江人。明崇祯元年(1628)尚在世。著有《元宵闹》、《再生莲》、《落花风》、《稻花劫》、《卖愁村》传奇。

孙源文(生卒年不详)　戏曲作家。字南公。无锡人。明诸生。作有杂剧《晴天屐》、《饿方朔》两种。

黄家舒(1600—1669)　戏曲作家。字汉臣。无锡人。明诸生。崇祯十一年(1638)参加讨阮大铖《留都防乱公揭》。著有《城南寺》杂剧。尚有《焉文堂集》行世。

沈君谟(生卒年不详)　戏曲作家。字苏门,署鹤苍子。吴江人。清顺治年间在世。著有《一合相》、《丹晶坠》、《玉娇梨》、《风流配》、《绣凤鸳》传奇和《青楼怨》散曲。还参与校阅《南词新谱》。

张尔温(1611—1679)　戏曲作家。字君玉,别字鹫庵。吴县人。作《午梦堂》、《画梅缘》传奇两种。

毕　魏(生卒年不详)　戏曲作家。字万后,一名万侯,字晋卿,号姑苏第二狂。吴县人。明崇祯末年在世。作有传奇《三报恩》、《竹叶舟》、《杜鹃声》、《呼庐报》、《红芍药》、《万人敌》六种。

吴　绮(1619—1694)　戏曲作家。字薗次,号听翁。江都人。清顺治拔贡,任兵部主事,官湖州知府。作有《忠愍记》、《啸秋风》、《绣平原》传奇。

王　抃(1628—1692)　戏曲作家。字怿民,一字鹤尹,号松巢。太仓人。著有《筹边楼》、《浩气吟》、《舜华庄》、《鹫峰缘》传奇和《玉阶怨》、《戴花刘》杂剧。

郑　瑜(生卒年不详)　戏曲作家。字玉粟,号锡可;名若羲。清初无锡人。著有《汨罗江》、《黄鹤楼》、《滕王阁》、《鹦鹉洲》、《椽烛修书》杂剧。

朱云从（生卒年不详） 戏曲作家。字际飞，一字雯虬。吴县人。清顺治末年仍在世。作有《一笑缘》、《二龙山》、《人面虎》、《小蓬莱》、《石点头》、《赤龙须》、《别有天》、《两乘龙》、《儿孙福》、《万寿鼎》、《照瞻镜》、《齐眉案》、《龙灯赚》、《灵犀镜》传奇。除《儿孙福》、《龙灯赚》（抄本）外，均佚。

陆 舜（？—1692） 戏曲作家。字元升，号吴州。泰州人。清康熙三年（1664）进士，授刑部主事，迁郎中，历官浙江提学。著有《一帆记》、《双鸾记》传奇两种。

史集之（生卒年不详） 戏曲作家。字友益。溧阳人（一说吴县人）。清顺治十八年（1661）前后尚在世。著有《五羊皮》、《清风寨》传奇。

盛际时（生卒年不详） 戏曲作家。字昌期。吴县人。清顺治十八年（1661）尚在世。作有传奇《人中龙》、《胭脂雪》、《飞龙盖》、《双虬判》。

王续古（生卒年不详） 戏曲作家。字香裔。清初苏州人。著有《非非想》、《黄金台》、《燕子矶》传奇。

陈子玉（生卒年不详） 戏曲作家。字希甫。清初吴县人。作有《三合笑》、《玉殿缘》、《双喜缘》传奇。

李 棅（生卒年不详） 戏曲作家。字吉士，号松岚。清代兴化人。作有《七子缘》、《犊鼻裈》传奇。

周 杲（生卒年不详） 戏曲作家。字坦纶，号果庵，一号西畴老圃。昆山人。清乾隆时在世。作有《八仙图》、《火牛阵》、《玉鸳鸯》、《竹漉篱》、《金橙树》、《指南牛》、《后西国》、《阳明洞》、《竞西厢》、《福星临》、《万金资》、《绨袍赠》、《镜中人》传奇。

蒋 培（生卒年不详） 戏曲作家。字秋厓。长洲（今苏州）人。清乾隆元年（1736）尚在世。作有《玉蟠桃》、《桃花梦》、《鸳鸯帕》传奇和《姑苏鞠枝词》。

周 昂（生卒年不详） 戏曲作家。字千若，号少霞。清代常熟人。著有《玉环缘》、《兕觥记》、《两孝记》、《西江瑞》传奇。另为瞿颉校评《鹤归来》传奇。

李天根（生卒年不详） 戏曲作家。字云墟。原名大本。江阴人。清乾隆时在世。作有《紫金镖》、《白头花烛》、《颠倒鸳鸯》传奇及《李云娘》、《芙蓉屏》杂剧。

瞿 颉（1742—？） 戏曲作家。字孚若，号菊亭，别署琴川兰亭居士、琴川苍山子、秋水阁主人。常熟人。著有《元圭记》、《雁门秋》、《桐泾月》、《玄书记》、《紫云回》、《鹤归来》传奇。嘉庆二十二年（1817）在苏州平江书院掌教，时年七十六岁。

陈十村（1745—1812） 戏曲作家。字帮栋、南浦，号仲子，晚号十三村农。南通石港人。所作若干散曲和传奇《旗亭曲》，均佚。清乾隆三十五年（1770）前后始，主事石港樵珊昆曲社近四十年。

程 枚（1749—？） 戏曲作家。字时斋，号苍梧寄客。海州（今连云港）人。清代海州板浦监生。乾隆四十五年（1780）与黄文旸、凌廷堪参加扬州敕修戏曲工作。著有《一斛

珠》传奇及《蓬莱会》、《法轮游》杂剧。

刘百章(生卒年不详)　戏曲作家。字景贤。清代浙江乐昌人,世居吴县。作有传奇《七步吟》、《太阳报》、《瓦岗寨》、《牡丹园》、《佐飞龙》、《状元印》、《状元旗》、《祝家庄》、《集翠楼》、《传家诀》、《摘星楼》、《醉禅师》、《翻天印》。

万荣恩(生卒年不详)　戏曲作家。字玉卿,号心青居士。清代江宁(今南京)人。尤长词曲,作有《醒石缘》、《摘花楼》传奇。

陈学震(生卒年不详)　戏曲作家。字子扬。清代山阳(今淮安)人。作有《水月缘》、《生佛碑》、《双旌记》传奇。

高朗亭(1774—?)　徽班演员。艺名月官。清代宝应人。后移居安徽。工花旦,以《傻子成亲》一剧著名。乾隆五十五年(1790),受闽浙总督伍拉阿的保荐,随三庆班进京为乾隆帝祝寿献艺,一举轰动京城剧坛。为京剧奠基人之一。曾任北京艺人组织“精忠庙”会首。卒于道光七年(1827)以后。

王廷章(生卒年不详)　戏曲作家。字朝炳。常熟人。清嘉庆十八年(1813)作《昭代箫韶》,为当时较著名的大戏之一。其中保存了不少已佚剧本片断,共二百四十出。每出前还详注登场人物的服饰穿戴,即“穿关”(也称“串贯”)。

董达章(1753—1813)　戏曲作家。字士锡,号定园。清代常州人。著有《花月屏》、《琵琶侠》传奇。

吕星垣(1753—1821)　戏曲作家。字叔讷,号湘皋。常州人。擅长词曲。著有《康衢乐府》计十种。为《万年辑瑞》、《万寿蟠桃》、《万福朝天》、《万实屡丰》、《万花先春》、《万里安澜》、《万骑腾云》、《万卷琅环》、《万舞凤仪》、《万国梯航》。

仲振履(1759—1822)　戏曲作家。字临侯,号云江,又号柘庵,别号群玉山农、木石老人。泰州人。清嘉庆十三年(1808)进士。作有《双鸳祠》、《冰绡帕》传奇和套曲《羊城候补曲》等。

庄逵吉(1760—1813)　戏曲作家。字伯鸿,别署蓉塘别客。武进人。著有《秣陵秋》、《江上缘》传奇和《吹香阁诗草》、《淮南子注》。

陆继辂(1772—1834)　戏曲作家。字祁孙,一字修平。阳湖(今常州)人。清嘉庆举人。擅作诗词,有《洞庭缘》、《碧桃记》传奇传世。另著有《吴门曲》、《离骚释韵》、《左传音义》等。

汤贻汾(1778—1853)　戏曲作家。字若仪,一字雨生,号粥翁。武进人。作有《剑人缘》传奇和《逍遥巾》杂剧,均存。

蔡应龙(生卒年不详)　戏曲作家。字潜庄,自署玉麈山人。清代青溪(今南京)人。作有《紫玉记》、《琵琶重光记》传奇。

黄振元(生卒年不详)　戏曲作家。字摩韩。清代常熟人。著有《红勒帛》、《雁来

红》、《紫云回》杂剧，均佚。

许廷录(生卒年不详)　戏曲作家。字升闻，号适斋。清代常熟人。工诗画词曲，著有《五鹿块》、《两钟情》、《蓬壶院》传奇和散曲、杂文集《东野轩暇集》、《续鹳绡集》。

彭剑南(1785？—1850?)　戏曲作家。字梅垞，一字小陆，号稚观山人。溧阳人。作有《影梅庵》、《香畹楼》传奇及《碧城仙梦》杂剧。前二种合为《茗雪山房二种曲》。

支丰宜(生卒年不详)　戏曲目录学家。字午亭。清代镇江人。善于词曲，著有《曲目新编》一卷。其中共列元、明、清三代杂剧、传奇戏目一千一百余种，以及三百多名剧作者的姓名、籍贯等。

吴嘉淦(1790—1865)　戏曲作家。字清如。吴县人。著有《广寒秋》、《雕玉佩》杂剧和《云台山古松歌》、《仪宗堂集》。

胡喜禄(1827—1890)　京剧演员。号艾卿，一作蔼卿，本名国樑。清末扬州人。隶春台班，工青衣。嗓音、扮相均佳，擅演剧目有《三堂会审》、《玉玲珑》等。

陆寿卿(？—1929)　昆剧演员、教师。又名阿寿、寿庆、绶卿。苏州人。工副净。清光绪年间搭大雅昆班，后入昆弋武班和文全福班演出。代表剧目有《渔家乐·渔钱》、《义侠记·挑帘裁衣》、《儿孙福·势僧》、《水浒记·活捉》等。昆剧传习所以"新乐府"名义在上海演出，曾聘请他教戏。"传"字辈王传淞、姚传湄、华传浩、沈传锟等著名演员深得其教益。

丁月湖(1829—1879)　昆曲票友。南通石港人。清道光、同治间为石港场昆曲花南社社主。丝竹管弦擅长，著有《印香炉谱》传世。

梅巧玲(1842—?)　京、昆剧演员。字慧仙，号雪芬。祖籍泰州，生于苏州。从杨三喜习昆旦，清咸丰、同治间掌四喜部。擅长念白做工，《思凡》、《刺虎》、《定情》、《赐盒》、《梅玉配》等为其代表作。

张异资(生卒年不详)　戏曲作家。字擢士。清末南通人。作有《崖州路》、《黄金盒》、《麒麟梦》、《鸳鸯棒》传奇四种。

吴畹卿(1847—1926)　业余昆曲音乐家。名曾倚。无锡人。精音韵，善度曲，兼工三弦、琵琶、曲笛。师从无锡名曲家徐增寿。民国九年(1920)，任天韵社社长。有《天韵社曲谱》钞本传世。

苏正中(1850—1923)　淮剧演员。建湖人。为淮剧早期花脸演员。京、徽两路皆擅，代表剧目有《打金砖》(饰马武)、《二进宫》(饰徐延昭)、《断国太》(饰包公)等。

汪鼎丞(1861？—?)　业余昆曲家。名家玉。苏州人。工书法，精音律，是苏州谐集曲社创始人之一。民国十年(1921)与张紫东、贝晋眉等共同创建道和曲社，任社长。还资助创建昆剧传习所。参与编成《道和曲谱》四册问世。

董二松(1864—1926)　徽剧演员。南通人。艺名"二松子"，是"里河十子"之一，以武二花应工。嗓音洪亮，擅演《醉打山门》、《白水滩》等。其高台(三张半桌子)摔"硬锞子"

落地为一绝。

于登元(1865—1916)　淮海戏演员。艺名“一碗鱼”。沭阳十里沟人。清光绪二十八年(1902)率“大锣班”去淮北演出，为培养泗州戏第一代女演员起了积极作用。

沈锡卿(1867？—？)　昆剧演员。原名金钩。苏州人。师承李少梅(桂泉)，工老生。擅演《搜山》、《打车》之程济，《别母》、《乱箭》之周遇吉，《杀惜》之宋江，《吃茶》、《写本》之杨继盛等。长期搭苏州全福昆班演出。俞振飞早年开蒙戏《牧羊记·望乡》得其亲授；北方曲坛名流溥侗主演的《搜山》、《打车》得其真传。

曾　朴(1872—1935)　戏曲、文学家。字孟朴，笔名“东亚病夫”。常熟人。清光绪十七年(1891)举人。辛亥革命后加入共和党，曾任江苏省财政厅长、政务厅长等职。作有《雪昙梦》传奇和小说《孽海花》、《鲁南子》。

贾洪林(1874—1917)　京剧演员。号朴斋，外号“贾狗儿”。无锡人。幼从陈丹仙习艺，在四喜班演唱。师事谭鑫培，擅演《八大锤》、《连营寨》、《七星灯》等。

刘　方(生卒年不详)　戏曲作家。字晋充。清末吴县人。作有《小桃园》、《女丈夫》、《天马媒》、《罗衫合》传奇。

周奎大(生卒年不详)　滩簧(锡剧)演员。宜兴高塍人。为早期滩簧演员，最早以演唱敲钹小本《庵堂相会》而闻名。为滩簧宜兴帮创始人。收徒高林福、王嘉大、余桂良等。清光绪年间仍在世。

袁仁仪(1880—1938)　滩簧(锡剧)演员。无锡羊尖人。早年以唱《游码头》闻名乡里，后拜王文香为师，习唱滩簧。民国五年(1916)，袁邀李庭秀、邢长发等在上海天外天茶楼化妆演出《珍珠塔》，大获赞誉。上海胜利唱片公司为他和李庭秀录制了锡剧第一张唱片《珍珠塔》、《陆素贞探监》。民国二十七年病逝于上海。

叶楚伧(1883—1936)　戏曲作家。字卓书，号小凤，原名单叶，又名宗源。吴县人。历任《民主报》、汕头《中华新报》、《太平洋报》、《民国日报》笔政。著有《落花梦》杂剧和《中萃宫》传奇。

陆子美(1883—1915)　京剧演员。字焕甫，名遵喜。吴县人。与冯子和以演改良新戏著称。擅演《血泪碑》，得到南社诸君赞誉。

庞树柏(1884—1916)　戏曲作家。字檗子，号芭庵，又号龙禅居士。常熟人。作有《碧曲碑》杂剧和《玉钩痕》传奇。

冯子和(1885—1942)　京剧演员。原名旭，字旭初，号春航，别号晚香庵主，早年艺名小子和。吴县人。工青衣、花旦。清末参加南社，受柳亚子戏曲改良思潮影响，创演了《血泪碑》、《恨海》、《冯小青》、《红菱艳》等改良戏，在传统的舞台艺术诸方面都有所革新。在传统戏中擅演《花田错》、《三娘教子》、《鸿鸾禧》、《梅龙镇》、《贵妃醉酒》等。柳亚子曾为他编纂《春航集》，庞树柏作有《冯春航传》记其事。

邵时仁(1898—1967)　阳腔目连戏艺人、鼓师。高淳丹湖乡人。香火出身,精通阳腔,为目连戏和徽班领奏鼓师。1957年,与陈方正应邀口述整理出三本《阳腔目连戏》。1958年10月至1960年,在江苏省戏曲学校(后改为江苏戏曲学院)目连班任教。又与陈方正挖掘整理出高淳阳腔目连戏唱腔曲牌一百多支,口述目连戏鼓点二十余种。

徐凌霄(生卒年不详)　戏曲理论家。名彬彬。宜兴人。民国二十年(1931)年受聘于南京戏曲音乐院北平分院搞教学研究工作。次年任《剧学月刊》主编,同时在中华戏曲学校任教。著有《皮簧文学研究》、《京剧词典释例》、《记程》等。

李庆彬(1899—1970)　江苏梆子戏鼓师。河南西华人。七岁始习梆子戏打击乐,民国二十九年(1940)拜著名鼓师张义才为师。先后在蚌埠、宿县、丰县等地搭班演出多年。中华人民共和国成立后,又任徐州市黄河豫剧团、江苏省梆子剧团鼓师。创编了三十余首锣鼓曲,受到广泛好评。

孙大才(1899—1979)　柳琴戏演员。原名孙殿文。山东省峄县人。少年时拜于清瑞为师学唱"拉魂腔"。初工花旦、青衣,后主工老旦,兼演彩旦、丑脚。在《张彦休妻》、《丝绒记》、《南北京》等戏中表演尤佳。先后搭义和班和常胜班演出。

徐慕云(1900—1974)　戏曲理论家、教育家。徐州市人。早年毕业于上海大同大学,后潜心研究戏曲。曾任上海戏剧学校和中华国剧学校校长。主持过上海"百代"、"高亭"唱片公司的戏曲选录工作。中华人民共和国成立后,与高百岁共同创建了中南戏剧学校并任教务主任。著有《梨园影事》、《中国戏剧史》、《京剧字韵》等书并创作了《赵氏孤儿》、《黑旗刘》、《脱靴辨奸》等京剧新编历史剧。

张云鳌(1900—1978)　洪山戏演员。艺名张桂芳。六合县八百镇人。民国五年(1916)拜郝余洲为师学洪山戏,专工正旦。以饰演《莲花庵》中的大夫人享有盛名。后遭地痞陷害,出家为僧,法号脱尘。

谢长钰(1901—1949)　淮剧演员。又名谢五连子。阜宁人。投师徽班演员刘际州习艺,二十五岁时改唱淮剧。民国十六年(1927)年与琴师戴宝雨在上海研创〔拉调〕,后成了淮剧声腔三大主腔之一。擅演《大香山》、《孟丽君》、《三戏白牡丹》等剧,有"江北梅兰芳"之称。

周昌泰(1902—1967)　京剧琴师。安徽寒山人。自幼爱习京胡,二十岁后拜王瑶卿门下学戏练琴,后为荀慧生操琴并设计唱腔。1958年前在中国京剧院工作期间,为杜近芳所演《蝴蝶杯》、《玉簪记》设计唱腔,对杜的艺术发展曾有很大助益。1961年调江苏省京剧院工作,演员黄晓萍、黄孝慈、李正芷及琴师沈福庆曾受其教诲。

曹宜殿(1904—1964)　童子戏演员。沭阳曹口乡人。自幼随家传童子戏班演出,后拜曹汝友为师,工青衣、小旦。擅演《休丁香》中的丁香,《刘权进瓜》中的李翠莲。1946年参加潼阳县(今东海县)人民政府组织的文艺宣传队。中华人民共和国成立后任东海县新艺

淮海剧团团长。

刘仲秋(1905—1972)　戏曲教育家。原名刘葆祥。徐州市人。自幼爱好京剧,工老生,二十五岁时考入梅兰芳、余叔岩等创办的国剧传习所。抗日战争时期,在西安创办“夏声戏剧学校”。中华人民共和国成立后,历任华东戏曲实验学校副校长、东北戏曲学校副校长、中国戏曲学校副校长等职。

周菊英(1908—1981)　锡剧演员、教师。武进县人。初从曹顺庆习旦脚,后又从孙七大习艺。擅演《庵堂相会》、《再生缘》、《梁祝姻缘》等,创移宫〔簧调〕及女扮男装戏先例。中年改演娘娘旦。1959年调江苏戏曲学院锡剧科任教。倪同芳得其亲授。

李斐叔(1909—1941)　京剧演员。如东马塘人。南通伶工学社学生,工花旦。民国十一年(1922)梅兰芳在南通收其为徒,并带回北平。后又得王瑶卿指点。民国十五年起,随梅剧团赴日本、美国、苏联等国演出。著有《游欧日记》、《梅边忆影》等回忆录。民国三十年病逝于上海。

查振亚(1909—1981)　京剧琴师、教师。南通人。于南通伶工学社毕业后,在南通更俗剧场操琴多年。1954年,进海门县同乐京剧团工作,1960年,调江苏省戏曲学校京剧科任教至逝世。

邵惠川(1913—1969)　淮海戏乐师。灌云县人。僧侣出身,熟谙工尺谱,精通佛乐曲牌。1952年,参加淮阴专区大众淮海剧团工作,先后传授了〔报妆台〕、〔小柳摇金〕、〔凡开门〕、〔城步阶〕、〔花落板〕、〔小桃红〕、〔十三伦〕等十六支曲牌,为丰富淮海戏曲牌音乐作出了贡献。

附　　录

戏曲会演评奖、拍摄电影名单

1954年华东区戏曲观摩演出大会
江苏省代表团获奖者名单

一、剧本奖：

一等奖：常锡剧《走上新路》

剧作者：高晓声、叶至诚

二等奖：常锡剧《双推磨》

整理者：俞介君、吴白匋、杨　彻、谢　鸣

柳琴戏：《喝面叶》

整理者：宋　词

二、优秀演出奖：

常锡剧：《走上新路》、《双推磨》、《庵堂相会》

扬　剧：《鸿雁传书》、《挑女婿》、《袁樵摆渡》

柳琴戏：《喝面叶》

三、演员奖：

一等奖：姚　澄、王兰英、沈佩华（以上常锡剧）、高秀英（扬剧）、厉仁清（柳琴戏）

二等奖：王汉清、杨企雯、何　枫、王彬彬、费兴生、姚梅凤、汪韵芝、徐　风（以上常锡剧）、庄再春（苏剧）、蒋剑峰、筱荣贵、房竹君、王秀兰（以上扬剧）、谷广发（淮海戏）、王素琴、姚秀云（柳琴戏）、李慧芳、王琴生、王正堃、王玉田（以上京剧）

三等奖：徐玉珍、沈素贞、刘鸿儒、谭君卿、钱锡林（以上常锡剧）、龚祥甫、蒋玉芳（以上苏剧）、李九红、刘金玉、阎秀兰（以上柳琴戏）、蒋剑奎、杭麟

童、周小培(以上扬剧)、张云良、栾玉华(以上淮剧)

奖　状:筱素琴、石玉芳、林玉兰、张玉娥、筱秀贞、任桂香(以上扬剧)、朱国梁(苏剧)、张玲娣、王媛媛(以上常锡剧)

四、导演奖:

《走上新路》导演许　应、叶至诚

五、音乐奖:

乐　师　奖:颜　琦(扬剧)

音乐改革奖:江苏省锡剧团《双推磨》、《走上新路》两剧目改革有成绩;
江苏省扬剧团《赶山塞海》改革有成绩。

六、舞台美术奖:

《走上新路》美术设计陈润康、徐佩珩

1957年江苏省第一届戏曲观摩演出大会评奖结果

荣誉奖获得者(3名):

张桂轩　杨厚善　杨洪春

老艺人奖状获得者(80名):

丁荣贵　王士俊　王钧成　王宝莲　王丽珍　王广发　王阿根　卞忠发　卞金山
叶兰芬　史寅生　刘芳英　刘广德　包月楼　华良玉　华和笙　朱筱峰　朱桂林
匡耀良　汪家惠　汪双全　吴兰英　吴万童　吴春林　李正新　李兆玉　李如祥
沈阿焕　金　辉　金麟童　周杏根　周通海　周保翔　周荣根　苗胜春　尚韵良
欧家秋　胡保安　严树森　竺苗芬　袁德光　徐长山　徐曾义　徐宝奎　徐松涛
陆莲宝　陆文奎　陆爱芳　曹长生　曹兆庆　陈月英　陈苗仙　陈金喜　陈少泉
陈兴科　焦龙华　姚玉青　孙月英　孙童宝　孙福龄　孙松林　盛童奎　常吉庆
贾先德　张惠芬　张双庆　喻汉香　冯金凯　新艳秋　杨青山　杨金花　赵月楼

潘喜云　潘海南　鲍春来　鲍有为　臧雪梅　韩小巧　韩春良　顾汉章

优秀剧本奖获得者(10 个)：

锡剧《红楼梦》，越剧《南冠草》，沪剧《王孝和》，苏剧《花魁记》，扬剧《恩仇记》、《解粮官》，淮海戏《拾稻头》，豫剧《战洛阳》，京剧《离魂记》，淮剧《急拿王兆》

剧本奖获得者(37 个)：

锡剧：《珍珠塔》、《红楼镜》、《显应桥》、《水泼大红袍》、《牛旺回书》、《江阴血战记》、《白马告状》、《孟丽君》，越剧：《倪凤扇茶》(南通专区)、《倪凤扇茶》(苏州市)，沪剧：《陆雅臣》、《长流水》、《双脱花》，扬剧：《防汛英雄》、《断土地》、《茶碗记》、《算命》、《珍珠塔》、《借子》，淮剧：《状元梦》、《借蓝衫》、《蔡金莲告状》、《香罗带》、《活人塘》，淮海戏《打干柴》、《催租》，京剧：《九莲灯》、《封侯恨》、《过巴洲》、《虹桥赠珠》、《化子骂相》，柳子戏：《挂龙灯》，柳琴戏：《状元打更》、《张郎与丁香》，豫剧：《胭脂》，徽剧：《三拷吉平》，苏剧：《花魁记》

优秀演出奖获得者(12 个)：

锡剧《红楼梦》，越剧《南冠草》，沪剧《王孝和》，扬剧《恩仇记》、《解粮官》，淮剧《借蓝衫》、《急拿王兆》，淮海戏《拾稻头》，京剧《封侯恨》、《虹桥赠珠》，豫剧《战洛阳》，苏剧《花魁记》

演出奖获得者(40 个)：

锡剧：《白马告状》、《珍珠塔》、《红楼镜》、《孟丽君》、《显应桥》、《水泼大红袍》、《三约牡丹亭》、《扎木香》、《牛旺回书》、《江阴血战记》，越剧：《卖夏布》、《倪凤扇茶》(南通专区)、《倪凤扇茶》(苏州市)，沪剧：《陆雅臣》、《长流水》、《双脱花》，扬剧：《断土地》、《算命》、《咽糠》、《珍珠塔》、《借子》、《茶碗记》、《防汛英雄》，淮剧：《状元梦》、《蔡金莲告状》、《香罗带》、《活人塘》，淮海戏：《打干柴》、《催租》，京剧：《佘塘关》、《截江夺斗》、《离魂记》、《湘江会》、《化子骂相》、《时迁偷鸡》、《探庄射灯》、《文姬归汉》，柳琴戏：《状元打更》、《张郎与丁香》，柳子戏：《挂龙灯》

音乐奖获得者(26 个)：

锡剧：《红楼梦》、《珍珠塔》、《安寿保认母》，越剧：《卖夏布》、《倪凤扇茶》(南通专区)、《倪凤扇茶》(苏州市)、《南冠草》，沪剧：《双脱花》、《王孝和》，苏剧：《花魁记》，扬剧：《断土地》、《算命》、《珍珠塔》、《恩仇记》、《借子》、《防汛英雄》，淮剧：《蔡金莲告状》、《急拿王兆》、《活人塘》，淮海戏：《打干柴》、《拾稻头》，柳琴戏：《状元打更》、《张郎与丁香》，柳子戏：《挂龙

灯》，豫剧：《胭脂》，泗州戏：《青蛙仙子》

导演奖获得者(32 名)：

锡剧《红楼梦》　　导演：许　应、田　夫

锡剧《珍珠塔》　　导演：徐澄宇

锡剧《安寿保认母》导演：张　振

锡剧《水泼大红袍》导演：曹　望

越剧《南冠草》　　导演：竺水招、万　之、杨　颀、建　华、裘　露

沪剧《长流水》　　导演：张　伟、穆　尼

沪剧《双脱花》　　导演：孙培德

沪剧《王孝和》　　导演：丁　一

苏剧《花魁记》　　导演：萧铎渠

扬剧《断土地》　　导演：汪麟童、石玉芳、汪　复

扬剧《恩仇记》　　导演：孔凡中、石增祥

扬剧《借子》　　　导演：姜松山、张宝桢、崔东升

扬剧《解粮官》　　导演：姜松山、崔东升

淮剧《借蓝衫》　　导演：田润斌(集体执行导演)

淮剧《急拿王兆》　导演：吕　行、田润斌

淮剧《活人塘》　　导演：吴寄尘

淮海戏《拾稻头》　导演：吴　颖

京剧《离魂记》　　导演：冯玉琤

京剧《虹桥赠珠》　导演：赵云鹤、钟铭元、马福祥

豫剧《战洛阳》　　导演：贾先德

舞台美术奖获得者(4 名)：

锡剧《红楼镜》舞台设计：王　超

越剧《南冠草》美术设计：王国炎

扬剧《珍珠塔》绘景设计：王惠泉

扬剧《恩仇记》美术设计：莫　愁

乐师奖获得者(14 名)：

卞双喜　王泽祥　王少华　王继承　王伦田　杭文杰　金　辉　陈大有　陈根保
陶鑫荣　姚明德　张玉成　赵四海　蔡钟清

演员一等奖获得者(57 名)：

王兰英　王汉清　王彬彬　王美云　王正堃　王全芳　王少春　王伟琪　王玉凤
王琴生　方素珍　石玉芳　刘琴心　白玉艳　任桂香　华美琴　华素琴　朱桂洲
沈佩华　沈月凤　汪韵芝　吴雅童　李少林　谷广发　林玉兰　林月珍　金运贵
金少臣　金丽萍　周云亮　周云霞　竺水招　荆剑鹏　相瑞先　郑文明　姚　澄
姚秀云　梅兰珍　陈立祥　崔东升　庄再春　徐艳琴　高秀英　商芳臣　筱荣贵
筱水招　筱兰英　张云良　张世兰　杨桂芳　杨企雯　潘玉兰　赵云鹤　赵荣琛
赵金声　蒋慕萍　蒋玉芳

演员二等奖获得者(97 名)：

万梅良　王媛媛　王秀兰　王正龙　王凤仙　王桂银　王砚秋　仇泉英　仇泉声
刘洪儒　刘啸凤　刘长珍　刘金玉　包桂卿　朱宝祥　朱筱奎　朱鸿发　朱　蓉
关安松　邢桂芬　何桂芳　李梅芳　李越春　李丹翁　李九红　沈素珍　沈小梅
沈智昌　汪秀英　汪麟童　汪慧洲　杜麟童　边素琴　吴慧芳　吴　瑜　吴月英
吴筱楼　周　丹　周小培　周美云　周凤龙　周素君　房竹君　季鸿奎　明毓昆
孟俊泉　陶文娟　徐秀峰　徐　风　徐茂银　姚梅凤　姚玉清　陈金珠　陈玉梅
曹　斌　曹秀珍　曹和汶　唐韵楼　胡文君　胡云霄　耿一飞　耿素华　乐玉华
倪少鹏　张玲娣　张金德　张玉莲　张春秋　张宝桢　张德连　焦鹤坤　冯玉亭
夏月菁　郭全荣　费兴生　钱水娟　钱爱莲　钱锡麟　孙鹏麟　渠立德　杨小卿
杨云发　筱丹凤　筱帼英　筱白玉麟　筱福田　筱美霞　赵崇喜　蒋剑奎
蒋鸿鳌　蒋剑峰　蒋云霞　戴艳霞　濮　阳　顾文奎　顾宝庭　谭君卿

演员三等奖获得者（118 名）：

丁钾飞　丁兰芳　王　楷　王翠凤　王　克　王瑞英　王金洪　王鸿年　王少波
王月芳　王宝翠　王连忠　王雅君　尹雪琴　戈淑琴　刘芳英　刘如松　刘世杰
刘世奎　刘德广　刘明保　左春林　傅关松　石麟童　过　澄　朱菁华　成俊庭
何　杰　汪来宝　汪少波　杭麟童　李玉林　吴金顺　吴筱童　吕其千　邵鹤俊
周剑秋　周小侬　周月英　周云鹏　周正霞　周君庭　周福香　孟筱秋　金少楼
林云霆　林雅君　罗月华　罗惠珠　郑永德　郑少芳　俞　敏　严　俊　洪家义

陈学良　陈金奎　陈淑芳　曹万春　曹　望　马正坤　唐　云　唐凌云　陆爱英
陆艳芬　陆菊芬　陆少芳　冯俊侠　姜俊峰　徐维廉　徐海青　徐剑云　徐瑞云
桂德宏　姚少奎　倪云天　孙　洁　孙霞凤　秦绪荣　高　宇　高晓哨　高云娟
许　斌　黄凤文　黄凤麟　黄荣鸾　董美珍　董云鹏　裘兴安　裘奎官　商素臣
章嘻嘻　郭　英　汤麟童　温玉凤　陶素娟　渠顺常　张　引　张君龙　张玉龙
张美云　张永康　张大鹏　张俊良　张兰珍　张忠引　翟美娟　杨盛鸣　杨玉兴
杨云霞　葛少林　赵鸣慧　赵长保　邓修善　虞丽莉　醉玉良　阎少珊　卢　霞
韩世福

奖状获得者（313名）：

丁金萍　丁继兰　十岁红　十三红　于采庭　王筱楼　王加徽　王招花　王杏云
王正南　王素珍　王云楼　王一坤　王凤琴　王剑华　王又琴
王少楼（兴化淮剧）　王桂香　王月清　王礼敏　王林童　王兰芳　王子文
王少楼（如东县越剧）　王汉明　王兰琴　王立珍　王梅芳　王桂清　王秀英
王小琴　王少波　小王春楼　王美蓉　尹斯明　尹义兴　方凤仙　方敏雅
方红娟　支小亭　支长梅　厉仁清　尤兰珍　仇冠军　毛剑虹　石君楼　石松樵
叶鸣兰　叶素芳　叶玉英　包文奎　刘富堃　刘毅桢　刘华光　刘桂岩　刘喜蓉
刘洪云　刘　洁　朱琴秋　朱云亭　朱长山　朱继园　朱智新　朱克明　江云升
任克君　阮少亭　华继韵　关文娟　关玉琴　史俊珍　吴万章　吴月楼　吴亚冬
吴秀珍　吴麟童　吴麒麟　吴占一　吴凤英　吕君麟　苏德松　苏元麟　李伟君
李今芳　李玉霞　李霞芳　李海林　李家傅　李采凤　李云霞　李凤云　李少芳
李凤芹　李文光　邵麟童　邵正新　汪筱童　汪梦兰　汪家惠　汪玲娣　邱养吾
邱玉成　沈慧生　沈照元　应凤鸣　应九华　花丹香　花月坤　花月魁　宋茂荣
何步江　罗宝坤　罗云娥　罗雅萤　罗桂成　罗林华　周一鸣　周凤霞　周秀珍
周兰英　周丽敏　周玉亭　周如良　周志英　周桂香　金玉琴　金志祥　武丽珍
林美江　俞　石　俞新萍　郑加琴　郑加青　郑涛浜　郑素珍　洪云霞　洪桂芳
姜静芳　范玉兰　范雅玉　范美珍　施龙花　美素娟　柏洪生　马玉林　马长庆
马金昆　马少臣　马月红　马惠珍　马修凯　陈剑豪　陈肖梅　陈剑初　陈兆霖
陈雅萍　陈丽丽　陈玉清　陈兆金　徐艳琴　徐兰芳　徐锦芳　徐加兰　徐范贤
徐惠青　徐莲英　徐　敏　徐静芬　徐玉珍　徐冬英　徐兰云　徐公明　毕艳芳
浦文亮　徐桂贞　曹世庚　曹慧君　曹玉珍　唐次云　唐小芳　唐素英　唐子文

袁汉云　陆琴芳　秦俊鹏　郭玉蓉　郭玉亭　崔美艳　崔龙海　侯玉珍　许翰英
许桂轩　许彭顺　许月花　高兰珍　高采鸾　高　菲　高啸空　高兰珍　高银凤
高　静　高菊明　张少栋　张伯岐　张加民　张馨园　张少华　张麟童　张美英
张莉萍　张玉琴　张韵良　张少亭　张少舫　张以兰　张德琴　张龙海　张雅东
张秀英　张鹏飞　黄月楼　黄宝殿　黄春莺　黄玉兰　黄文静　孙屏芳　孙德麟
孙玉兰　孙春楼　殷秀芳　焦宝亭　裘艳芳　邹玉云　符君麟　闵素珍　董月红
董正豹　傅春奎　童菊芬　冯月娥　冯国良　冯君玉　程滇苇　程筱非　程凤田
程释言　程兰林　汤一鸣　汤世平　贾凤仙　舒　鸾　杨玉芳　杨月楼　杨淑敬
杨瑞林　杨伟青　杨素容　杨道才　杨秋萍　钱松涛　单玉良　单干臣　单锦兰
筱牡丹　筱美娟　筱金采　筱菊英　筱琴芳　筱艳琴　筱美秋　筱莲花
筱白牡丹　黎　明　蒯云霞　翟荣宜　翟荣凯　梁文喜　游素琴　蒋艳琴
蒋秀英　蒋盘芳　卢君良　新素秋　廖凤英　赵小秋　赵艳秋　赵玉金　赵凤英
赵楚云　赵美昆　赵美云　赵艳芳　赵世祥　雍振江　潘秀英　潘继正　醉丽君
薛春莲　薛静芳　嵇鸿培　阎幼珊　钟加凉　钟铭元　钟玉华　戴月棠　谢茂坤
谢文起　韩秀芳　顾鹤童　顾如培　顾雪芹　顾德宽　顾　杰

青年演员奖获得者（25名）：

万春艳　小王兰英　王筱荣　王立珍　朱湘蓉　成艳芳　李梅君　李　华
李开敏　李鸣燕　沈国雄　柳继燕　陈小英　陈桂兰　陈谊君　徐采奎　陆桂兰
高采苹　冯少春　程奎章　董爱玲　董桂红　张瑞泉　张娟绢　张继青

江苏省1980年戏曲现代戏观摩演出大会
创作及演出单位获奖名单

剧　本　奖

一等奖：《我肯嫁给他》　杨　欣、洪　晖
《一字值千金》　吕庆余
二等奖：《紫罗兰》　李振家、史曼倩、孙　中
《青春泪》　吴广川、朱迅翎
《玫瑰梦》　陆亚初
《生死怨》　成进森、习　正

《打碗记》　　姜邦彦、乐　民
《请客》　　苏位东
《十里香》　　薛传文、刘　钟、陈　华
《乔迁之喜》　　董　辉、栾正弟
《三过磅》　　陆飞宇
三等奖：《红桃图》　　李新銮、高子亮
《未出嫁的妈妈》　　冬　苗
《炊烟袅袅》　　董　辉、栾正弟
《褚老虎看鱼》　　顾锦泉

演　出　奖

一等奖：《我肯嫁给他》　　无锡市滑稽剧团
《生死怨》　　省淮海剧团
《一字值千金》　　阜宁县淮剧团
《打碗记》　　省淮剧团
二等奖：《紫罗兰》　　常州市锡剧团
《青春泪》　　沛县梆子剧团
《玫瑰梦》　　无锡县锡剧团
《未出嫁的妈妈》　　苏州市沪剧团
《红桃图》　　邳县柳琴剧团
《十里香》　　省淮海剧团
《十里香》　　泗阳县淮海剧团
《三过磅》　　江阴县锡剧团
《请客》　　江都县扬剧团
《乔迁之喜》　　省淮剧团
三等奖：《巫山燕》　　南京市越剧团
《离恨天》　　省锡剧团
《余丽娜之死》　　海门县山歌剧团
《喜迎春》　　南通市越剧团
《望海》　　武进县锡剧团
《风雨潭》　　扬州地区扬剧团
《炊烟袅袅》　　省淮剧团
《特殊的爱》　　淮安县淮剧团

《好嫂子》　　　大丰县锡剧团
《碧螺春》　　　苏州地区锡剧团
《聚宝盆》　　　沙洲县锡剧团

江苏省文化局直属剧院、团1982年新剧（节）目汇报演出评奖结果

一．剧本奖：

扬剧《三把刀》（编剧：石来鸿、石增祥、袁振奇）
京剧《宝烛记》（剧本荣誉奖）　　　（编剧：马少波）

二．演出奖：

昆剧折子戏（展览演出奖，共三台）

《探庄》
《狗洞》
《评雪辨踪》
《小宴》
《盗甲》
《打子》
《芦林》
《迎像哭像》
《照镜》
《琴挑》
《八仙飘海》

三．导演奖：

扬剧《三把刀》孔凡中
锡剧《三夫人》许　应、俞克平
京剧《宝烛记》石玉昆

四．戏曲音乐奖：

扬剧《三把刀》

锡剧《三夫人》
京剧《宝烛记》
锡剧《孤伶女》

五．舞台美术奖：

锡剧《三夫人》（舞台美术设计）
扬剧《三把刀》（服装：李秋鸣）

六．演员表演奖：

扬剧《三把刀》李明英（饰谭红）、杨晓伟（饰丁明华）、朱余兰（饰杨小兰）、李华（饰杨大妈）
锡剧《三夫人》张若冰（饰柴夫人）、王菊英（饰梁红玉）、薛燕（饰岳夫人）、群众演员表演奖
锡剧《孤伶女》倪同芳（饰徐如丹）、王根兴（饰耿阿豹）、虞纪英（饰康三姑）
京剧《宝烛记》沈小梅（饰长孙无双）、杨小卿（饰李世民）、赵云鹤（饰房玄龄）、群众演员表演奖
京剧《双阳公主》董金凤（饰双阳公主）、韩俊鸣（饰铁利莽）

1982年“江苏省戏剧百花奖”优秀演出奖获奖名单

苏州市滑稽剧团演出的《小小得月楼》
常州市锡剧团演出的《红楼夜审》
江苏省淮剧团演出的《离婚记》
江苏省扬剧团演出的《三把刀》
江苏省京剧团演出的《宝烛记》
江苏省锡剧团演出的《三夫人》

江苏省戏曲剧团拍摄电影一览表

片名	演出单位	编剧	拍摄单位	时间	导演	摄影	主演	备注
双推磨	江苏省锡剧团	吴白匋 俞介君（执笔） 杨　彻 谢　鸣	上海电影制片厂	1953年	佐　临	罗及之 姚梅生	王兰英 费兴生	舞台艺术片（黑白）
送蚊帐	宜兴县水西业余剧团		中央新闻纪录电影制片厂	1954年				
李珍娣	宜兴县水西业余剧团		中央新闻纪录电影制片厂	1954年				
庵堂相会	江苏省锡剧团	吴白匋 木　水 俞介君 谢　鸣	上海电影制片厂	1956年	俞仲英	钱　渝 张锡龄	沈佩华 何　枫	舞台艺术片（黑白）
庵堂认母	江苏省锡剧团	陈　静	上海电影制片厂	1956年	杨小仲	张锡龄 曹威亚	姚　澄 谭君卿	舞台艺术片（黑白）
百岁挂帅	江苏省扬剧团	吴白匋 银　州	海燕电影制片厂	1959年	徐苏灵	许　琦	华素琴 王秀兰	舞台艺术片（黑白）
珍珠塔	无锡市锡剧团	钱惠荣 方树勋	中央新闻社和香港华文影片公司联合摄制	1961年			王彬彬 梅兰珍 汪韵芝	舞台艺术片（彩色）
柳毅传书	南京市越剧团	南京市越剧团创作组（集体） 执笔： 计大为 叶至诚	长春电影制片厂	1961年	蔡振亚	吴国疆	竺水招 筱水招	舞台艺术片（彩色）
孟丽君	无锡市锡剧团		中央新闻社和香港华文影片公司联合摄制	1962年			梅兰珍 王彬彬	舞台艺术片（彩色）

（续表）

片名	演出单位	编剧	拍摄单位	时间	导演	摄影	主演	备注
满意不满意	苏州市滑稽剧团	苏州市滑稽剧团集体创作，张幻尔，费克，严恭改编	长春电影制片厂	1964年	严　恭		小杨天笑	舞台艺术片（黑白）
双珠凤	江苏省锡剧团	俞介君	天马电影制片厂	1963年	舒　适	查祥康	姚　澄 徐洪芳 刘鸿儒	舞台艺术片（彩色）
红花曲	无锡市锡剧团	无锡市文化局戏曲创作研究所（集体）	海燕电影制片厂	1965年	黄祖模	陈振强	梅兰珍	舞台艺术片（彩色）
农家宝	苏州专区锡剧团	集体创作	海燕电影制片厂	1965年	钱千里	朱　静	薛静珍 刘世芳	舞台艺术片（黑白）
三亲家	江宁县锡剧团 江苏省锡剧团	姜跃忠 魏宏涛	江苏省电影制片厂	1979年	金淑琪		魏宏涛 何启发 邹卫南 王兰英	舞台艺术片（彩色）
金色的教鞭	江苏省淮剧团	王　沂	江苏省电影制片厂	1979年	金淑琪	乔积昌	刘少峰 周海晨 王　骏	舞台艺术片（彩色）
小燕和大燕	江苏省柳琴剧团	李大任	江苏省电影制片厂	1980年	金淑琪	乔积昌	王志华 沈秋云 武爱华 孙玉霞	舞台艺术片（彩色）
李慧娘	苏州市京剧团	根据苏州市京剧团演出本改编 刘　琼改编	上海电影制片厂	1981年	总导演：刘　琼 导　演：邓逸民 沙　洁	卢俊福 周福新	胡芝风	舞台艺术片（彩色）
红娘	淮阴地区京剧团	荀慧生	中央新闻纪录电影制片厂	1982年	徐　彬	瞿金楼	宋长荣	舞台艺术片（彩色）
莫愁女	南京市越剧团	张　弦	南京电影制片厂	1982年	周　予 吴秋芳	冯秉庸 单兴良	竺小招 林婷婷	彩色戏曲片

历史资料

奉宪永禁差役梨园扮演迎春碑文

雍正十二年六月二十二日。具呈人金永锡陈义先张玉成马武功陆彬文等具呈。为公吁　宪仁。通饬勒碑永禁。以分良贱。以安艺民事。窃永等生当　盛世。欣戴　尧天。业习梨园。家传清白。今恭逢　圣天子兴行教化。体察民隐。凡有闾阎杂泛差徭。悉予厘剔蠲除。普天率土。无一夫之不获。永等梨园习成本业。与百工技艺。同为里党清白良民。每逢岁时。恭值各　宪祝　圣祈年。罔弗敬谨伺候。或遇地方酬　神吁福。亦竭力趋跄。久在各　宪大老爷洞鉴之中。惟有每年节届立春。县衙出票。唤令各行承值迎春走春名色。扮演故事。以为喜庆。查向例妆扮风调雨顺。乃系丐户应值。近因小甲行头。串同县衙人役。竟将梨园传唤。同扮故事。不分皂白。混派承当。卖富差贫。桃僵李代。伏思　皇仁广被。豁除民间杂泛差徭。永等先经具呈前任　抚藩二宪。均蒙饬行禁革。继逢　大老爷下车。又经衔情上叩。　恩蒙饬行府县查禁。　宪德如天。各家老幼。靡不感戴。因思饬禁在于一时。勒碑垂于久远。为此连名再叩。伏恳　宪天大老爷俯念舆情。始终矜恤。恩赐移文　抚藩二宪。转饬长元吴三县存案永禁。永等情愿捐资勒碑。恭颂　皇仁　宪德。革除非分之差徭。超豁良民之苦累。公侯万代。上呈蒙　督理苏州织造郎中兼理浒墅关税务世袭拜他喇布勒哈番加一级纪录三次大老爷海批准。移文　抚藩。饬长元吴三县存案永禁可也。随蒙移文　抚藩。为据情咨移请事。据合郡梨园金永锡陈义先张玉成马武功陆彬文等呈。为公吁宪仁。通饬勒碑永禁。以分良贱。以安艺民事。等情前来。据此。除抄粘原呈外。为查梨园肄业。其来已久。迎春扮妆故事。既经例用丐户。可免遗累梨园。合行咨移请。仰希　贵部司院转饬长元吴三县存案永禁。俾梨园金永锡等自行捐资勒碑。以垂永久。庶县胥不致差徭滋扰。各梨园得以保全廉耻。不与丐户同俦。为此合咨移贵部院司烦请烦为查照转饬施行。本年七月二十九日。蒙　太子太保兵部右侍郎兼都察院右副都御史总理粮储提督军务巡抚江宁等处地方世袭三等阿思哈尼哈番大老爷高回咨。为据情咨请事。准　贵织造咨会梨园金永锡等呈请免值迎春情由。希饬长元吴三县存案永禁。俾自行捐资勒碑等因。到部堂。准此。为查梨园迎春。先经　前院据龚云程王上资宋茂芝等具呈。批发苏州府饬县永行禁革有案。今准前因。除行苏州府转饬长元吴三县迎春扮演故事。

既往例系丐户。不系梨园扮演。嗣后仍照旧例行。并饬金永锡等自行捐资勒碑。毋许胥役借端滋扰外。相应咨复。

具呈人 金永锡 陈义先 张玉成 马武功 詹子望 汪尚玉 陆彬文 李御臣

陈吾省 顾寿眉 沈天如 杨九如 许奕侯 金天祥 金瑚侯 曹六吉

李舜华 钱云从 孙玉卿 金瑞卿 曹茂兰 龚闻衣 毛仲卿 顾九恒

吴祺玉 陈旭明 朱学源 徐御天 王尚宗 王尚志 马锦云 陆良臣

张上詹 汪宏升 张升仙 沈瀛仙 郭继辉 王汉臣 张弘文 浦明周

富石渠 朱瑞林 李兆祥 王九皋 顾松龄 朱瑞琛 沈约如 吴天益

沈天玉 奚天质

董 事吴启珍 小甲曹子茂曹汉 臣马士林

雍正十二年仲秋谷旦

梨园公所永名碑记

夫梨园之首。由来旧矣。自唐迄今 。代代有之。不徒袭声音笑貌之逼肖。无非劝素行陈之大者。故矜重于唐。而有梨园三百之称。即今恭逢 盛世。欣遇昌期。虽曰大成之乐具在。而吾辈宣扬休烈。咏歌太平。未必非藐舞太□之一得。无如积年误传。竟有迎春一事。凡在同道。无不含垢忍耻。直至癸丑冬极。蒙 景山总管大人邵暨 内廷供奉诸公维植梨园。笃念桑梓。因同 钦差织造大人海合德同仁。洗除此弊。已蒙 各宪台通详。请督抚大人鸿章勒石。永垂不朽。夫以多年不洗之耻。皆 邵公为吾辈洗之。积岁□治之荒祠。邵公为吾辈治之。其为吐气于梨园。增辉于 老神郎者。为何如也耶。夫恩泽□者。则感悦者众。合郡同志。无不以手加额而相庆曰。若 邵公者。吾侪当家祝而户颂者也。感其荣施者有之。脍炙其事者有之。虽然。感之于一时。孰若念之于久永。于是相与命工泐珉。志其大略。不□□时□□俱得耳而目之。而后之登斯祠而睹斯文者。皆知戴 邵公之德于靡穷也。是为记。景山总管老爷邵字圣嘉 陈字黄在

内廷供奉诸公开列于左

周文卿 杨旭林 顾遂征 周成章 张长六 陈章候 祖黑哥 祝裕民

祝景翔 胡绍祥 李赤文 薛宗礼 卫士元 王焕文 樊宪臣 钱亮公

丘易新 邹金生 陆秀元 江际云 祝元卿 吴吉成 陆惠文 董玉成

顾九皋 张元吉 潘毓英 朱宪文 赵日千 王庭臣 潘尔岳 沈禹公

李金章 石文碧 陈翰章 马天池 施子俊 吴静若 王武荣 京都庙

上会首　王汉翔　黄显公　吴御礼　许天祥　陈国弼　金德禄　杜玉芝

王佩山　李四逵　汤振乔

乾隆元年七月　　日立

翼宿神祠碑记

乐之原出于天。太虚之宇。谓之橐籥。蒙庄氏之言。倏忽谲诡。不可端倪。其论乐。以众窍为地籁。比竹为人籁。而必极之于天籁。所谓调刁喁于者。苟非天籁。则众窍不能为其声。比竹不能为其律。又曰。乐出虚。虚者。乐之所积也。金虚其郭而有声。革虚其匡而有声。琴瑟虚其腹而有声。竽笙虚其孔而有声。下逮近古。杂器莫不皆然。故知无形之区。即乐也。积气之地。即乐也。夫无形而积气者。岂非天乎。自古音降而为乐府。再降而为诗歌。又降而为词曲。于是乎爨弄降而搬演。宾白降而科诨。北宫降而南宫。今之所谓昆调者。乐之小而近者也。然不可谓非乐之流。沿其流而讨其源。则不推其原之出于天不止。苏之以伶为业者。旧有庙。以祀司乐之神。相沿曰老郎神。其名不知何所出。其塑像服饰。亦不典。近适有重修之役。予为易其祀曰　翼宿之神。星之精。各有所司。而翼天之乐府也。诸杂祀皆于其始作之人。以云报也。自吹竹定律以来。制乐者。好乐者。即一讴一歌。善于其业者。皆不乏人。然而托之圣贤则已贬。炫之名位则已诬。必指其人以实之。则已凿。钧天有乐。翼实尺之。通之于精灵。推之于本始。兵家祭蚩尤。文章家祭文昌。马祭天驷。车祭轸。蚕祭房。此物此志也。崇廊复宇以宫之。繁会乐康以迎之。缓节安歌以飨之。以福其人而昌其业。于是乎在。抑又惟伶之为技。感人最深。明善恶。示劝戒。亦有助焉。近奉厘正乐曲之　命。凡害道伤义者有禁。唐人云。金石谐婉。国有大庆。凡歌舞太平轩鬟康衢者。精能以习其业。淳良以和其心。勤俭以食其力。亦执技以事上者之一。而以是邀　神贶。此则予持节善俗之意也夫。是为记。

钦命督理苏州织造部堂兼管浒墅关税务内务府员外郎加三级四讳德　　立

乾隆四十八年岁次癸卯十一月　　日谷旦

翼宿神祠碑记

兵部侍郎兼都察院右副都御史总理粮储提督军务巡抚江宁等处地方事务费　为晓谕事。照得钦奉　谕旨。元明以来。流传剧本。皆系昆弋两腔。已非古乐正音。但其节奏腔调。犹有五音遗意。即扮演故事。亦有谈忠说孝。尚足以观感劝惩。乃近日倡有乱弹梆子弦索秦腔等戏。声音既属淫靡。其所扮演者。非狭邪媟亵。即怪诞悖乱之事。于风

俗人心。殊有关系。此等腔调。虽起自秦皖。而各处辗转流传。竞相仿效。即苏州扬州。向习昆腔。近有厌旧喜新。皆以乱弹等腔为新奇可喜。转将素习昆腔抛弃。流风日下。不可不严行禁止。嗣后除昆戈两腔。仍照旧准其演唱。其外乱弹梆子弦索秦腔等戏。概不准再行唱演。所有京城地方。着交和珅严查饬禁。并着传谕江苏安徽巡抚苏州织造两淮盐政。一体严行查禁。如再有仍前唱演者。惟该巡抚盐政织造是问。钦此。钦遵。查乱弹梆子弦索秦腔等戏。淫靡媟亵。怪诞不经。最为风俗人心之害。今钦奉 谕旨。饬禁森严。即应先令民间概行摒弃。不复演唱。则此种戏班。无技可施。庶不致辗转流传。竞相仿效。除行司转饬查禁。如系外来之班。谕令作速回籍。毋许在境逗留。其原系本省之班。如能改习昆弋两腔。仍准演唱外。合亟出示晓喻。为此示仰阖属军民人等及各戏馆知悉。嗣后民间演唱戏剧。止许扮演昆弋两腔。其有演乱弹等戏者。定将演戏之家及在班人等。均照违 制律。一体治罪。断不宽贷。各宜凛遵毋违。特示。

合郡梨园 如意 吉祥 建兴 建隆 建恒 建永 建福 建升

建安 建新 建泰 建宁 建仁 建义 建礼 建智

八音 永安 长庆

各会公立

董事金玉成立石

嘉庆三年三月初四日示

苏州织造府禁止演唱淫靡戏曲碑

钦奉谕旨给示

钦命督理苏州织造部堂兼管浒墅关税务全为严切示禁事。照得一切乱弹梆子弦索秦腔等戏。经前任织造部堂舒钦奉 谕旨通饬示禁。并晓谕改习昆弋两腔等因。各在案。查向来苏郡止有昆弋两腔。其扮演故事。亦皆谈忠说孝。足以观感劝惩。其乱弹等戏。俱系外来之班所演。淫亵怪诞。最为风俗人心之害。本部堂钦承 简命。莅任伊始。恐有阳奉阴违情弊。合再通行示禁。如有外来乱弹等班。潜住郡城。及官绅士商违禁唱演等事。除密访查办外。并转行地方官严密查拿。一经败露。即将起班头人照违制例定罪。其余在班脚色。各予枷责。仍行递解原籍收管。断不轻纵。其本处昆腔诸班。向例每年演习新戏。嗣后亦必按照史传实事。择其中忠孝节义。足以劝善惩恶者。方准扮演。毋得稍涉淫靡。仍于开演之前。将各传奇缮本呈送。以凭去取。如有将淫亵怪诞新剧私演。一经查出。定当严办。本部堂言出法随。断不姑贷。为此通行示谕。各宜凛遵毋违。特示。

合郡梨园 葛圣表 姜俊天 刘亮彩 王炳文 金玉成 周维柏 余洪元

陆正华 · 高在天 吴魁占 陆嵩山 王鸿英 王元发 赵永祥

葛秀章	赵佐虞	赵士明	陈又实	戴秋朗	裴东升	金德辉
陈赞和	王肇修	余文英	张明臣	唐受天	陆坤玉	张联芳
沈文振	周廷玉	张永祥	钱茂发	马嘉宾	曹坤德	张明祖
葛洪表	蒋文耀	钮瑞祥	戴大伦	浦凤祥	张声闻	蒋天章
陈鸣山	朱云友	董文魁	刘明远	杨绍成	顾兴宗	朱裕文
昌茂芳	郎文耀	叶金林	唐乐山	钱绍川	蔡以兰	孙鹤山
秦耀祥	许百福	庄天桂	王秀明	后嘉炳	陈鹤林	高景范
张元臣	汪尚荣	唐廷爵	陈锦明	段纯熙	蒋廷璋	

长庆会同人公立

嘉庆三年五月二十五日示

吴郡老郎神庙之记

乐以治。神人和。上下以乐德。乐舞教国子。舞云门大巷大咸大磬大夏大濩大武。大司乐之所以特重于春官宗伯也。我　皇上久道化成。累洽重熙。鼓吹休明。和其声以鸣国家之盛。今之乐。由古之乐。上自郊庙朝廷。下达于乡党闾巷。足以起悫孝之思。劝惩之念。使人有所感。且有所法。讵不珍祎懿铄哉。余往来　京师。见有老郎庙之神。相传唐元宗时。耿令公之子名光者。雅善霓裳羽衣曲舞。赐姓李氏。恩养宫中。教其子弟。光性嗜梨。故遍植梨树。因名曰梨园。后代奉以为乐之祖师。盖霓裳羽衣本为天乐。天乐总司。即南宫朱鸟二十八宿之翼宫第二十二星。老郎神殆权舆于此欤。吴郡得山水之佳。故人物之秀丽。衣冠之彬郁。有非诸郡之所同者。吴郡亦有老郎神庙。屡加修葺。殿庑之外。又建堂室。回廊复宇。黝垩丹漆。靡不备焉。吉日灵辰。盼蚃芯芬。成礼兮会鼓。传芭兮代舞。姱女倡兮容与。春兰兮秋菊。长无绝兮终古。是以仰答　神庥。正乐协律之功。共仰太平之盛事欤。爰书以记之。

赐榜眼及第中宪大夫前刑部员外郎翰林院编修署山东提刑按察使司按察使分巡山东兖沂曹黄河兵备道阳湖孙星衍撰文

赐探花及第奉直大夫户部浙江司主事加一级前翰林院编修平江潘世璜书

赐状元及第荣禄大夫兵部右侍郎兼署户部左侍郎教习壬戌科庶吉士前礼部右侍郎内阁学士兼礼部侍郎　日讲起居注官提督浙江全省学政加三级平江潘世恩篆额

嘉庆九年岁在甲子仲秋

司事　沈文振　赵士明　周星如　陈以选

重修老郎庙捐资碑记

老郎庙始为苏城昆腔演戏各班聚议之所。大殿供奉　祖师神像。每逢朔望拈香。惟愿同志。自咸丰庚申发逆蹂躏。苏城失陷。各班分散逃避。在申者尚存百十余名。在夷场分设两班开演。计文乐园丰乐园。暂为糊口。迨至同治三年。省城克复。同人先后来苏者。见吾庙仅存屋椽。神像神龛装折。均被贼毁。不忍坐视。是以在申集议。仍照旧章抽捐。重塑神像神龛及装折门庑一应等物。但屋椽修葺。尚难支持。于七年。陆续回籍。在本庙开设试演。以济捐资修费。然数载以来。尚不能轮奂一新。光绪四年。大殿屋脊。又被龙风倾伤。幸未坍倒。为此急议另捐。择于七年三月二十六日。拆卸兴工。今已赍事。今将另捐台衔。勒石于左。永垂不朽矣。

计开

姑苏聚福堂老班众友捐助洋念元 钱三百玖拾文

聚福班内外各执事总助洋拾元

建仁义礼智永安会公助洋拾元

如意老会公助七折串钱拾两足洋四元 钱二千五百廿文

长庆老会公助七折串钱拾两足洋六元 钱二百八十文

孙富泰　李莲甫各助洋四元　李墨堂助洋叁元　郑祥发　戴荣川　华元发

方山福　陈锦云　王鹤鸣　李季生　陈福来　张松寿　徐唤章　马大镛　李瑞福

粱云亭　李子美　王莲福　陈锦钰　陈兰坡　顾松坡　尤凤章　徐锦堂　金椿林

陆咏顺　章福来　陆杏泉　王菊香　林松溪　曹润卿　许和卿　吕金福　方廷铨

陆咏仙　徐兰亭　钮兰馨　刘濬川　周宝生　杨鸣山　朱慎夫　袁仁山　朱关松

沃梅卿　王松亭　孙瑞廷　姚小云　均各助洋壹元　张嘉生　刑梅廷　谈兰方

杨德泉　张文龙　倪长贤　吴昕生　均各助洋半元

以上共收到助洋壹百拾五元五角正 钱三千壹百九十文

一付周木作净包工料用旧添新轧实洋壹百拾元正另有细账 开列在册

一付石条刻字共计洋三元钱五百廿二文

除付出余存钱三千有零入在大帐帖后大门加高暖阁一切费用前各会公助椅台灯彩一应之物另有细帐登记在册

前今有等经理班务不良之辈将众友资不交入庙吞捐自用本当名姓记石

祈祷　祖师神灵鉴察永不昌盛视伏人心

光绪七年六月

同人公启

民国十七年国民政府教育部
于南京召开大学院全国教育会议
关于改良风俗案的决议

（1）旧戏富于观感胜者，由教育当局详细审定，认为于国俗民德有益者，听其出演。其诲淫诲盗等剧，永远加以禁止。犯者施以相当制裁，其审查电影亦如此。之至于弹词、说书涉于淫盗媒介而有不正当行为者，一律加以禁止。

（2）由大学院专设改良戏剧委员会，自定脚本，编为新剧。十九年第二次全国教育会议改进社会教育计划案内，关于改良戏剧规划极为详尽。其消极办法，分登记、训练、审查处分等项。规定戏院应向当地主管机关呈报登记：①营业种类名称地址；②艺员人数姓名及其所受教育程度；③所演戏剧名称；④戏剧正文或核准执照，经登记后凡艺员均须入特设之训练班，受四个月至六个月训练，方准营业。此项训练班由各该县市教育行政机关主办，亦得联邻县或数县合办。戏剧脚本，其已奉审定在前者，经登记后，即可自由开演；其未经审定者，须由原登记机关组织委员会加以审查。经过审查后，认为无伤风化者，准许照演；如认为有一部不合者，得令自行改良，呈经复审核定后，仍准照演；情节较大者，予以严厉取缔或禁止之处分。改良戏剧之积极办法：

甲、中央应先设民众剧场筹备所。

乙、民众剧场筹备所选派专科学校以上，娴熟外国语并具有天才之毕业生，分赴外国留学，作专门研究。

丙、教育部应在各国立大学经费可能范围内，于教育学院或文学院增设戏剧系及音乐系；或戏剧及音乐讲座。

丁、民众剧场各大学戏剧或音乐系，均得酌量经济情形，组织新剧团，分往各地表演。

戊、教育部应会同各大学戏剧或音乐系，选定歌词、曲本、剧本等，择优委托留声机器公司灌片公开演奏。

己、应由中央每年拨款十万元，作为前二项事业之用。

庚、民众剧场内应设教育电影制造所，摄制教育影片，开办费六十万元，经常费每年十五万元。

辛、电影制造所内并设演员教练所，经费亦包含在前条以内。

壬、民众剧场应设广播无线电台，开办费约十三万三千元，经常费每年约二万元。

癸、各省或特别市应参酌以上办法，另筹的款，逐渐筹设省立剧场艺员训练所，广播无线电台。有已经设立无线电台者，应尽量利用作为社会教育之用，各县市民众教育

馆应尽量装设收音机，如能设无线电台，即在各民众茶园及乡村社会中心，多设收音机尤佳。

江苏省人民政府文化事业管理局 1953年文化艺术事业计划要点（摘录）

根据中央人民政府文化教育委员会所确定的“整顿巩固、重点发展、保证质量、稳步前进”的方针，以及华东行政委员会文化局在1953年文化艺术事业计划（草案）中所规定的：“以电影、戏剧、文化馆（站）为重点，对各项文化艺术事业实行整顿巩固与重点建设；加强文化艺术工作的思想指导与创作指导；开展群众性文化艺术活动，特别要加强工矿、交通、农村中的业余文化活动；基本完成全区私营剧团、剧场、电影院的民主改革与重点推行艺术教育的教学改革工作”等主要的任务，结合江苏省具体情况，本局本年内各项事业的计划要点如下：

甲、电影工作；（略）

乙、群众文化艺术工作；（略）

丙、剧团、剧场工作：

一．成立三个地方国营剧团：

①以苏南文工团及原苏南实验常锡剧团、苏北实验维扬剧团为基础，成立江苏省话剧团、江苏省锡剧团、江苏省扬剧团三个地方国营剧团，上述剧团于二月份成立，三月份开始演出。

②江苏省话剧团按七十五人编制，在上半年内逐渐充实，提高质量。江苏省锡剧团与扬剧团按七十人编制，现均已超过，在上半年内进行适当整顿，对其中不适于剧团工作者，作为编余人员妥为处理；另充实优秀演员，提高剧团质量。

③以上剧团均须制订全年上演与学习计划。按期完成中央与华东规定的演出任务。话剧团巡回演出二个月，剧场演出四个月；两地方戏剧团巡回演出二个月，剧场演出六个月。但因剧场条件限制，确有困难时，经呈准华东后，可酌予减少演出时间。

④准备迎接华东召开的剧团团长会议，和十月份举行的戏曲观摩会议及戏曲工作会议。

二．加强对原有苏南大众京剧团、苏北实验京剧团的管理领导，提高其思想认识和

业务水平。

三．私营剧团、剧场、电影院的民主改革工作：

①本省暂以下列各剧团为私营公助剧团，指定各该地区市以上各文教主管部门加强领导，并给以适当的经费补助。计：

南京市实验扬剧团（南京市）、苏北维扬剧团（扬州市）、常州市实验常锡剧团（常州市）、无锡市实验常锡剧团（无锡市）、群艺江淮剧团（盐城专区）、大众淮海剧团（淮阴专区）、人民剧团（徐州专区）、徐州曲艺工作队（徐州市）。

另对即将衰落的剧种如苏州市民锋苏昆剧团等，予以适当补助。

②全省私营剧团、剧场、电影院的民主改革，春夏季先后在南京市作典型试验；取得经验后，开始逐步推开，于今年年底基本上完成省辖市与专署辖市的私营戏曲剧团、剧场、电影院的民主改革。对上述私营公助剧团，并作适当的组织整顿，加强经常的思想领导。

丁、各项创作工作：

一．剧本创作：协助省文联组织创作，以反映现实生活与斗争为基本题材，表现以新中国人民的品德、爱国主义精神为主题思想的小型话剧一个、小型地方戏二个。成立地方戏剧本审查小组，修改审定地方戏古典剧目四个；扬剧、锡剧各二个。另责成淮阴、盐城两专区组织一定力量试改淮海戏、江淮戏剧目各一个。（以下文略）

江苏省戏曲改革工作检查报告

文管艺字第1407号

本省于今年四、五月间进行了一次全省性的戏曲改革工作检查。检查重点，是上演剧目和剧团管理方面的混乱现象。现将检查结果综合报告于后：

对于剧团的领导和管理，中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示中虽早有规定："各地剧团应一律由文化主管部门统一领导"，但直到最近，各地仍严重地存在着多头领导或无人领导的现象。多头领导表现在对剧团业务上许多部门要干涉；无人领导表现在对剧团的思想领导，无人过问。

较普遍的现象，是公安部门干涉剧团业务。如苏州市虎丘派出所要艺人天天抄送上演内容去核查。松江县派出所去年六月对三庆越剧团送去的剧情认为"太简单"，还把导演叫去"谈话"，拍桌大骂："对你们是要凶的，太客气就瞧不起我们派出所。"嘉定县文化馆审查的一个剧本已经通过了，公安局却通不过。艺人反映："文化馆干部是无枪阶级，

公安局是有枪阶级。”太仓县双凤区公安干部×××，硬叫前台为他设“临监席”，带了老婆孩子去看戏。因他妨碍了观众的视线，观众向他提了意见，他还恼羞成怒的将一个农民观众带去派出所关押。太仓县浏河区派出所也曾因一个剧团演出的都是旧戏，内容不够健康，就把剧团送去的剧情报表不批出来，使剧团停演二天，艺人连饭都吃不上，负债离开浏河。其他如公安部门借口检票看白戏的现象，则更为普遍。有些地方工会、民兵、工人纠察队、区长、乡镇长、税务干部等也常常为了看白戏去干涉剧团的业务。

对剧团的思想领导无人过问，表现为各地党委宣传部门和政府文教主管部门，对剧团的领导多限于行政命令，缺乏耐心的教育帮助，实际上等于没有领导。如江都县私营同兴扬剧团，因个别演员生活腐化，县委宣传部不是指示文化馆如何去教育艺人，却于一九五二年底同意文化馆干部姜桐的意见，强迫将该剧团解散，把布景和部分演员转到文化馆掌握的友爱扬剧团去，其余则听其“自愿离团”“另找出路”。结果使老艺人张万和、杨广辉无路可找，哭着回家。又如邳睢县运河小戏团于今年三月演出一出反映阶级斗争的戏，因剧情过长，才演到穷人受尽地主恶霸的摧残剥削，即待翻身时，便因戒严而结束。“检查站”却不顾具体情况，不作思想教育，把剧团团长姚树仁和演员郑学传叫去“反省”，写“悔过书”，并勒令停演一天。其他对剧团只顾使用，调来调去，配合任务，使艺人疲于奔命，生活困难；而又缺乏思想教育和艺术指导的情形则更为普遍。如对昆山的华华剧团，对吴县的联合剧团，当地的领导就是这样的。

对剧目审查方面，存在着如下偏向：

一．乱禁：有不少文化行政干部，对民族戏曲的优良传统，对民族戏曲中的人民性和现实主义精神不理解，往往借口其中含有封建性而一概加以否定，采取禁演或变相禁演的办法。如无锡市文教局文化科……对剧团送去的剧目，常常批以：“虽有教育意义，但无历史背景，暂不上演”，“士大夫气息浓厚，暂不上演”，等等。艺人纷纷反映：“无锡市要求太高，戏难演”，“在无锡演戏，头发都要急白”。松江县曾禁演了《三笑》、《嘉兴八美图》、《封神榜》、《济公传》、《征东》、《九美夺夫》等廿本唱书（农民书）。青浦县曾鼓励新华锡剧团艺人烧掉很多剧目的幕表，又无剧本供应，以致没戏可演。苏州市于一九五二年五月，曾和上海市文化局“协同动作”，召开评弹协会会员大会，发动艺人“斩尾巴”，“自动禁演”八部老书（上海、苏州各提出四部，计：《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《三笑》、《乾隆下江南》、《济公传》、《彭公案》、《落金扇》、《啼笑姻缘》）。造成艺人无书可说，生活困难。……昆山县也曾于一九五二年七月发动过上项“斩尾巴”运动。

二．乱改：如兴化县把《贵妃醉酒》一剧的情节，改成“明皇见寿王妃子杨玉环貌美，强迫入宫，封为贵妃。寿王气忿而死。杨玉环企图报仇，假意奉承明皇”等等。松江县文化馆一个戏改干部于一九五一年暑假，把《玉堂春》剧中的王金龙，改成农民革命领袖黄巢部下的一个骨干分子，苏三受冤被判死刑，由王金龙带兵劫法场救出，一同

参加革命。徐州市在旧剧中乱加新词，如在《女起解》中说："现在实行新婚姻法，妇女解放了，翻身了。"在《铁公鸡》中说"老师修路去抗美援朝"等等。镇江市有流动艺人"新编甘露寺"开头唱："毛主席起义在井岗，开创基业在延安，组织马列共产党，一路上联合各党各派各村庄"。邳睢县流动艺人宋德银的唱词中，也有："毛主席他在北京登金銮"等语。把《铡美案》改成：陈世美犯"重婚罪"、"公审"判了"无期徒刑"。以上都是我们戏改干部及艺人缺乏正确的历史知识而又自作聪明的结果。

三. 放任不管：有些地区的戏改干部片面地去理解"保存民族遗产"或者怕犯错误，就对戏曲上演节目放任不管；致使一些落后的艺人有机可乘，打着尊重民族戏曲遗产的招牌，把一些封建迷信毒素很深的戏，原封不动搬上舞台。如徐州市人民舞台一九五一年演出的剧目，经常是《纺棉花》、《金盘盗》、《大劈棺》等。艺人反映说："怎么政府现在不问我们的事了。"苏州市除一家公营书场和一家评弹协会经营的书场外，其余十几家书场演唱的几乎全是《七侠五义》、《隋唐》、《珍珠塔》、《双珠凤》、《华丽缘》、《宏碧缘》、《描金凤》、《文武香球》一类老书。无锡市的越剧团也经常上演《何文秀》、《文武香球》、《王文与刁刘氏》、《唐伯虎点秋香》一类戏。

各地干部，包括文教干部在内，很多是用旧观点看待艺人，轻视，侮辱；再就是粗暴、急躁、要求过高。前者是特权思想作怪，表现最为普遍的就是要艺人"买帐"、"上山先拜土地"。严重的如宜兴县官林镇民兵队长×××，纵容民兵纠察队非法查夜，并故意侮辱艺人。公开辱骂艺人是"流氓、混蛋、特务分子"，"戏子等于婊子"；"不给他们颜色看，不晓得官林镇民兵的厉害"；侮辱以后，还要求剧团登黑板报并演戏向民兵"道歉"（此事已作处理）。如东县掘港区区委副书记，也曾因群艺京剧团艺人"不买他的帐"，而屡次与之为难，并曾以枪威胁该团团长："你要小心点，你可认识政府吗？"今年春节还阻挠该团再回掘港演出。江都县北洲区公安助理施启高于一九五一年旧历八月十七日，因私营同兴剧团到该区八桥乡演戏，事先未"通过"他，竟带了民兵捆绑了该团三人；其中二人关押后找"保"释放，一人无"保"，并送县法院，县公安局；因县里没有受理，才不得不释放。南通姜灶港，镇长带朋友看白戏，剧团向他收票，他便勒令剧团离开该地，经文化馆、县委宣传部调停，才能继续演出。其他各地因民兵及工人纠察队要求无票看戏、污辱、迫害艺人的事件尚有不少。粗暴和急躁则由于主观主义、官僚主义所致。如镇江市把机关适用的一套学习制度，生硬地搬到剧团里去执行，甚至规定凡三天不参加学习的就要停演。徐州市给曲艺艺人订立制度，不到就要罚纸罚钱；……嘉定县对待艺人错误地采取了生硬的"停职反省'的办法。溧阳县……平常艺人相骂打架，也都要加以训斥，或令写"悔过书"，当众"检讨"。艺人反映："文化馆是衙门"。其他，在公安部门也有对艺人要求过严，乱关乱押的现象，如阜宁县×派出所因艺人吵架，关押一夜，盐城县公安局派出所曾数次关押艺人，都是为了吵架及迟报户口等事。

以上这种特权思想及官僚主义，在某些较高级的政府干部中也在所难免，如去年九月间砀山县洪县长根据个人兴趣，在戏院随便点戏，调换节目，引起观众不满，即打电话给公安局，声言“坏人骚动”，当场逮捕观众十九人，十五人上铐、四人钉镣。事后并开大会，罚款六十万赔偿剧场损失。（已处理）

综合以上问题，本省执行中央戏曲改革政策的情况，是不能令人满意的。混乱现象也是比较严重的。除部分严重违法乱纪事件我们已作处理外，我们今后要切实执行中央的戏改政策，坚决消灭上述种种混乱现象，我们初步提出具体办法如下：

第一、各县配备专职文化干部，主要负责戏改工作。目前各县或无专职文化干部，或虽有专职文化干部却仍是打杂干部，今后我们要逐步改变这种情况，规定各县要有一定的文化干部，负责戏改工作。

第二、加强戏曲改革政策的教育，除所有文化干部必须进行一次戏改政策的学习外，并经常对艺人讲解戏改政策。我们拟在第二期文化馆干部训练班中重点讲授戏改政策。

第三、明令规定公安部门不得干涉剧团业务，借故生事。除省公安厅已有通知外，尚拟请华东统一规定公安、税务部门与剧团剧场的关系，纠正多头领导，借故生事等不合理的现象。

第四、剧团、艺人在目前流动演出，没有明确的介绍手续，因此各地感到很难掌握领导，纷纷要求规定一定手续，传递交代情况，以便实施领导。此项办法，拟请华东统一规定。

第五、加强剧目的审查工作，并通过报纸、杂志、座谈会等，开展戏曲批评，以澄清上演节目的混乱现象。本局戏曲审定组年内除初步改出扬、锡剧目各两个，并帮助江淮、淮海剧各改出一个外，拟将扬、锡两个剧种的剧目，在明年全部加以审定，其中须加禁演者，报请华东和中央明令禁演。以后再逐步对本省其他剧种的剧目，有步骤地来进行审定工作。

一九五三年七月十六日

江苏省人民政府文化事业管理局关于处理民间职业剧团吸收非职业艺人的两项临时办法的通知

（54）文管（艺）字第一三七九号

一九五四年九月九日泰县文教科来函反映：“陈兆霖京剧团中尚有没有介绍信的非职

业艺人数名，而该团仍在盲目吸收非职业艺人参加演出。今后如发现民间职业剧团中有非职业艺人，如何处理？是否可以不准其演出？否则难以控制。”查此种现象极为普遍。根据我省剧团、艺人情况，在数量上不宜再发展，而应本着整顿巩固的精神，以提高剧团质量。兹为有效防止戏曲队伍的盲目发展；并严防少数别有企图的坏分子混入戏曲界起见，暂拟具下列临时办法，供内部掌握：

一. 凡民间职业剧团吸收非职业艺人，必须将被吸收人之户口证明、被吸收人居住当地文化主管机关的意见及有关文件呈报当地文化主管机关批准后方可吸收。各地文化主管部门在处理时，必须配合公安部门和有关业务部门共同审查其政治情况及业务技能(必要时可嘱被吸收人进行试演，以资考核是否合乎演员条件)，在掌握上一般应该严格控制。

民间职业剧团吸收工作人员，亦须严格审查其政治情况。

目前当国家还不能普遍设立戏曲学校，培养演员的情况下，民间职业剧团吸收学员(徒弟)还是今后演员的主要来源之一。因此各地文化主管部门对于民间职业剧团吸收学员（徒弟)，基本上应采取积极帮助的态度。但须严格审查民间职业剧团有无吸收学员(徒弟）的条件（有无水平较高的演员或师资及培养学员的计划)。吸收的数量应做到宁精勿滥，否则民间职业剧团难以胜任。此外，各地还应帮助与责成民间职业剧团，以最大的关心来满足学员（徒弟）和青年演员学习文化的要求。反对教学中施行体罚及一切足以妨害学员身心健康的教学方法。师徒之间，除互助性的劳动外，如师父强制学徒为私人作经常的劳役，也应反对。提倡尊师爱徒的精神，建立合理的师徒关系。

二、对现在已经参加民间职业剧团的非职业艺人，可参照第一条精神处理。处理时须区别不同情况，给予不同的处理方法。

1、如发现有严重政治问题者，必须及时转交公安部门依法处理。

2、虽无政治问题，但业务水平很低，不能从事戏曲事业者，如其在加入剧团之前原服务于一种职业或处理出团后确有业可转者，应耐心动员其仍回原工作岗位或另行转业，以避免戏曲队伍的臃肿庞大。

3、个别确有培养前途者，应同意其继续从事戏曲事业。

上述办法，在执行中的情况，望及时汇报，以便继续修订，使更能切合实际。

江苏省人民政府文化事业管理局

一九五四年十月四日

参加华东区戏曲观摩演出大会
江苏省代表团总结

此次我省参加华东区戏曲观摩演出大会的剧种共七个，即锡剧、扬剧、柳琴戏、淮

剧、苏剧、淮海戏和京剧。演员七十八人，戏曲音乐工作者五十四人，编导、舞台工作者和各主要市的观摩人员二十七人，行政干部十四人，统一组织成立江苏省代表团。参加评奖和展览演出剧目二十一个，自九月二十五日至十一月六日大会结束，共演出七场(招待场在外)；观摩了其他三十多个剧种、一百多剧目的演出，在大会以学习为主的方针下，代表团建立了学习组织：由主要行政干部、编导、观摩人员成立了中心组，戏曲音乐工作者成立了音乐组，以剧种为单位成立了演员组，分别对观摩过的剧目进行讨论和学习。

关于学习情况，大致可分为四个阶段：

一. 九月二十五日至十月八日为第一阶段。在这一时期开始时，由于有部分演员对评奖的意义认识不够，存在着患得患失的思想，表现得非常紧张，甚至有些人看了其他代表团的演出，产生了自卑情绪，认为自己可以不必演出了；因而思想不集中，妨碍了学习。后来，听了刘雪苇同志“关于戏曲观摩演出的目的与要求”的报告，于伶同志的“正确地对待评奖工作”的报告，以及大会召开了团长会议后所作的传达报告，并进行了讨论。才初步端正了认识，开始重视学习。

二. 十月八日至十七日为第二阶段。听了匡亚明同志有关艺术思想问题的专题报告，学习了“会刊”的社论《略论艺术观点上的几个问题》，及专论《学什么？如何学?》，明确了观摩学习的重点，着重地讨论了剧目的人民性、艺术真实与生活真实等问题。

三. 十八日至三十日为第三阶段。根据大会要求对剧目的讨论须作概括的、综合的研究，因此，我们就把看过的剧目分为七类，以问题为中心在中心组首先进行研究和讨论。如对民间小戏《夫妻观灯》、《打桑》、《桃花搭渡》等，我们就把它们归并在一类来讨论；中心组的人按类分工准备意见，在会上作中心发言。然后由中心组负责向大家作辅导报告。而演员组只着重讨论剧目的表演艺术问题。

四、卅一日以后是总结阶段。听了张庚同志“关于地方戏曲表现现代生活的问题”和田汉同志有关戏曲改革工作的专题报告、夏衍同志的时政报告；另外又分别听取了大会评委会剧目组、表演组、音乐组等一系列的专题报告，参加了剧本创作、导演、音乐、主要演员、老艺人、青年演员等六个座谈会；还观摩了电影《盖叫天的艺术》、《双推磨舞台纪录片》，和话剧《考验》，参观了“戏曲文献资料展览会”和昆曲演员训练班；有些同志还向其他代表团的一些优秀剧目、优秀表演进行了实地学习。

关于我们演出的情况，一般说来是较好的，比预演时有进步。

根据大会评奖的结果：锡剧《走上新路》获得剧本一等奖、优秀演出奖、导演奖、音乐改革奖、舞台美术奖；《双推磨》获得剧本二等奖、演出奖、音乐改革奖；《庵堂相会》获得演出奖。扬剧《鸿雁传书》获得演出奖；《挑女婿》获得演出奖；《袁樵摆渡》获得演出奖；《赶山塞海》获得音乐改革奖。柳琴戏《喝面叶》获得剧本二等奖、演出奖。

此外尚肯定了六个可以推广的剧目。演员得奖者共四十九人，……（略）

虽然我们有以上这些剧目和演员得奖，但是，这并不能说明我们的演出剧目都已经很好了，相反地，不仅有些剧目如锡剧现代剧《卫生干事》成为大会演出剧目中公式化的典型，淮剧《南访》及其他剧目也有很多问题，就是得奖剧目，也还是有缺点的，如锡剧《走上新路》虽然在戏里深刻地批判了在农业的社会主义改造中执行阶级路线的错误；在人物刻画上像李瑞珍、副社长还生动具体。但在富农参加合作社这个关键问题上却没有交代清楚，以及对副社长的转变问题也处理得不很自然，这些都还须大力修改。至于大会给奖，主要是鼓励进步。我们不能骄傲自满。

关于代表团领导工作的情况：这次大会是艺术工作上的社会主义的革命竞赛，为了保证以社会主义的思想来指导我们的工作，我们代表团的秘书、小队长等同志，都参与了代表团的集体领导，工作得很好。从我们的工作中体验到如下几点：①要做好思想领导工作，必须首先明确思想领导的内容和目的；②要能抓住典型事例教育一般；③培养群众的自觉性；④要能充分利用黑板报、墙报等辅导学习的工具并发挥其作用。另外，我们代表团的思想情况还比较正常，特别表现在评奖以后，得奖者能够保持谦虚，没有得奖者也不气馁，这与党团员所起骨干作用和全体艺人觉悟水平的提高是分不开的；因此能够保证工作的顺利完成。但是，代表团的领导工作还是有缺点的，主要是团部领导还不够深入、具体，有脱离群众的事务主义的作风，因而造成了工作上的某些损失，这是应该引以为训的。

总的来说，我们的收获是不小的，主要有以下几方面：

（一）通过这次大会，大家深切感到党和政府对戏曲艺术的重视和培养，认识到只有在今天，戏曲艺术才能得到发扬，艺人才能翻身。并且进一步认识到戏曲是一种阶级斗争的武器，戏曲事业是祖国社会主义文化建设事业的一个部分，因此，大家都感到必须很好地发挥戏曲艺术的作用，为社会主义建设服务。同时也体会到只有真正为人民服务的戏曲艺人，才能受到人民的尊重，受到党和政府的关怀与培养。有些同志在这次大会中因受感动而流泪，是完全可以理解的。

（二）通过这一个月的观摩，使我们深深感觉到祖国戏曲遗产的丰富多采，进一步体会到毛主席“百花齐放，推陈出新”的方针的正确，更认识到兄弟剧种之间相互观摩学习的重要，因而也有力地批判了自高自大、骄傲自满的情绪。我们有很多人认为江苏省是文化发达的地区，而迷信自己，过高地估计自己；现在才知道自己是坐井观天，还很不够。如江苏省锡剧团有些同志认为自己的剧种是（疑此处缺字）剧种，最近又去北京向第一届全国人民代表大会作了招待演出，以为了不起；现在也感到自己的不够，认识到各个剧种有各个剧种的特点，都有值得学习的宝贵经验。又如扬剧队的石玉芳同志在检查中说：“在家时，认为扬剧界我就是第一个小生，老子天下第一，参加会演后，才真

正感到自己还很差，才知道天外还有天。”这些，都证明了我们在这方面的认识有了很大提高。要得在艺术上有所成就，就一定要勤修苦练，不断地提高自己的政治、文化水平。只有这样才能逐渐符合作一个人民演员的标准。

（三）通过具体的艺术分析，明确了一个戏的好坏标准，明确了形式主义和现实主义表演方法的区别，认识到舞台艺术的整体性和导演制度的重要。

我们过去评论一个戏的好坏，标准很难掌握，特别对传统剧目，人民性和封建糟粕、神话和迷信、恋爱和淫乱常常纠缠不清。现在认识到一个戏的好坏应该要根据它是否反映了社会生活的真实来衡量。脱离生活而追求形式漂亮、情节离奇等等的戏都不是好戏。我们通常演出的戏大致有这样三类：现代剧、历史剧、神话剧。现代剧所反映的是现代人民争取民族独立、民主自由和争取实现社会主义社会的火热的斗争生活，应该以社会主义现实主义的创作方法来表现这一生活的真实，不容许有任何歪曲。历史剧所反映的是古代人民热爱自由、热受劳动、热爱祖国和积极地与压迫者、剥削者作斗争的多方面的生活。对于历史题材，必须从当时的具体历史条件出发，也就是说要以历史唯物主义的观点来处理，以社会主义现实主义的艺术创作的根本方法来处理，这才有可能反映出历史的真实。正如我们演现代剧不能叫现代人物穿起长袍大袖在舞台上大走方步一样，对于历史剧我们决不允许把现化人物的思想感情强加于古人身上。强迫古人去做那一时代所不可能做的事，讲不可能讲的话。评价历史剧，一定要以它是否在基本上符合那一时代的历史面貌，是否符合社会历史的发展规律来衡量。神话剧是表现人民在现实生活的基础上的一种美丽的幻想。尽管其中有些人物、有些情节是现实生活中所没有的，但这不能证明神话剧不能或可以不反映生活的真实。人民所以需要和创作这些神话传说，是由于它可以不受人间生活限制而在舞台上实现人民在当时历史现实中所不能实现的想像和愿望，它表现了人民对于幸福生活的向往及其大胆的追求，因而它仍然是真实地反映了生活。它所表现的是人创造着神，不是神创造着人，它和迷信是有根本区别的。

不管反映哪一种生活，在有阶级存在的社会里，离开阶级和阶级斗争，是不可能真实地反映生活的。因之，我们对于一个戏，要求它真实地反映生活，首先就要研究它赞成什么，反对什么，是站在什么立场来看问题的，凡是主题思想不明确、立场模糊的便不是好戏。我们演出的《拔兰花》、《南访》等戏所以被认为站不住脚，即是这个原因。

在表演艺术的认识上也有了提高，认识到表演必须从人物性格出发，懂得了形式主义、自然主义和现实主义的区别。凡脱离生活、脱离人物性格的表演都是不现实的，是形式主义的表演；但生活真实不等于艺术真实，拘泥于生活现象，一味求其“逼真”，把生活中的任何自然现象搬上舞台，那就是自然主义，也是不对的。如果戏剧表演只是自然现象的再现，人们就会没有兴趣看戏。譬如《夫妻观灯》，舞台上只有两个演员，并无一盏灯，但却演的很热闹，使人觉得东西南北到处都是灯；如果真正满台都挂上灯，不

仅演员没法表演，观众也不要看。因为他们主要的不是来看灯、而是看戏的。

关于舞台艺术的完整性及导演制度的重要性，我们也有了进一步的认识。过去我们演员在舞台上只希望个人突出，不知道舞台艺术的整体性；不知道和剧中人物交流情感，而是和台下的人在挤眉弄眼、交流情感；不知道主角和配角只是演员在一个戏里的分工，而是争演主角，不愿演配角，假若演到配角就随随便便。现在，我们认识到舞台艺术是整体的，演出时，突出个人是不对的。演戏是戏中一切要素的一致的协调的配合，是一个完整的艺术品。主要演员固是红花，但还需绿叶来衬托，主要演员和主要演员之间及群众演员与群众演员之间都应互相配合，从全戏的要求出发，为全戏的效果服务。同时，我们也认识到要保证戏的演好，保证一个戏在演出中的各个部门、各个演员的创造都集中为主题服务，也必须建立健全的导演制度。

（四）通过相互交流经验，体会到要搞好戏曲艺术工作必须加强对戏曲工作的艺术思想领导，加强新文艺工作者和艺人的合作。过去我们只是行政事务的领导方式，放弃了艺术上的领导，是错误的。虽然中央的戏改方针很明确，但是由于我们领导上的官僚主义放弃了艺术思想领导，因此，几年来各地在戏曲改革思想上还是混乱的，特别在整理传统剧目上，既没有坚决执行与艺人合作共同修改的方针，也还有违反历史观点和艺术规律的情况。现在我们认识到，做好戏曲工作，一定要加强艺术思想的领导，更好地贯彻中央的戏改方针。文化事业管理局不仅是行政管理机关，而且是艺术思想的领导机关。另外，在这次大会上，我们也有一些青年的演员检查了过去轻视老艺人的思想，有些老艺人也检查了自己的保守观点。新的戏曲工作者认识到：对待老艺人必须采取虚心谦逊的态度，老老实实当一个小学生，老艺人们有丰富的舞台经验，他们是我们民族戏曲优秀传统的保存者，我们必须尊敬他们依靠他们，与他们紧密团结，耐心合作。但同时我们也必须认识到为了使我们的戏曲艺术更符合人民的要求，必须吸收新的人才培养新生力量。这次大会中许多戏都证明：凡是经过艺人与干部积极合作整理加工的戏，在舞台上都显得精炼、纯净，而没有整理加工的，则往往芜杂、冗长。许多老艺人都热忱地欢迎新的戏曲工作者与他们一同合作，他们感到新参加进来的一些同志都有一定的专业知识，在政治、文化和艺术理论方面都有一定的修养，吸收新事物的能力也较强，对戏曲艺术的提高是有很大帮助的；并且保证愿意把自己的经验毫无保留地传授给年青的一代。有了新文艺工作者与艺人通力合作，互相帮助，互相学习，我们的戏曲艺术事业一定会繁荣起来的。

总的说，这次收获是巨大的，不过，这还只是开始，我们应巩固这些收获，把大会的精神贯彻到我们的行动中去，加强艺术上的勤修苦练，为创造更大的成绩而努力。

从这次华东区戏曲观摩演出大会来看，五年来，江苏省的戏曲改革工作在党和政府的领导和关怀下，是获得了不小成绩的。通过这次大会，又提高了我们的认识，向各兄

弟剧种学习了许多优秀的舞台表演艺术，这就为今后全面的展开艺术改革创造了良好的条件。但是，在这次大会上也暴露了我们过去工作上存在的很多缺点和错误：如对于本省的主要地方戏剧种，我们是只抓住了重点，忽略了全面。在改革工作中，存在着粗暴和保守的倾向，还常常习惯以行政命令的办法来领导艺术。对于发掘传统剧目，做得不够；整理传统剧目缺少全盘计划，不是从容易改的、流行最广的剧目着手，而是凭整理者的兴趣和好奇心；不是依靠艺人、和艺人通力合作，而是孤军作战、脱离群众、“闭门造车”。在演出方面，我们还没有建立保留节目的制度；特别有些地区对待艺人不够尊重，甚至借故逮捕艺人、留难剧团。所有这些，与我们放松领导是有很大关系的。今后应该要认真加以克服。根据此次会演的精神和要求，今后我们在戏曲改革工作上必须：

（一）掌握勇于改革旧的创造新的原则，继续重视优秀传统剧目的整理，热情地鼓励与扶植现代剧目的创造和表演，有领导、有计划、有区别地进行艺术上的改革工作。所谓有区别的，即是根据各剧种的具体条件。有一些年轻的剧种，在艺术上的改革工作就要多做一些勇敢的尝试；而个别剧种历史较久，则应从具体条件出发逐步改革。对各剧种不能作一般的要求。但总的说，都要改革。

（二）怎么改法呢？首先要从丰富剧目着手。因为一个剧团的演出活动，主要的一环是上演具有一定思想性和艺术性的剧目，没有剧目就等于枪里没有子弹一样，做好优秀剧目的发掘整理改编和创作工作，这就成为戏曲艺术改革工作上的头等重要的任务。根据各地的经验，要做好这一工作必须发动和依靠广大艺人的力量，必须依靠干部和艺人积极合作。而在剧目的整理改编和创作上，应注意取材的广泛性，对于历史剧和神话剧，我们应该要继续予以重视，对于反映现代人民生活的现代剧，则更应大力的提倡。既要以爱情为题材的戏，更要其他各方面具有积极教育意义的戏。至于各剧种之间互相交流翻译剧目也是需要的，但必须结合本剧种的特点加以研究，要注意风格的统一，保持地方的特色。只要我们能从各方面来努力，就可以逐步使我们的上演剧目丰富起来，并从而不断提高上演剧目的质量。

其次，从改造、提高表演艺术着手。过去仅是做了些消毒的工作，积极改革的精神不够。今后我们一定要正确地掌握现实主义的表演方法，反对形式主义和自然主义。加强舞台艺术的整体观点，反对突出个人的自我表现和自我欣赏，改变轻视配角的观点，建立和健全导演制度，努力提高我们的表演艺术水平。

第三、从改革舞台艺术形象着手。要求作到舞台上的净化、合理化、美化。反对随便插科打趣、混说乱讲（这不是说不要丑角）。对在舞台上的装置、布景、道具，演员的服装，都要能经过设计，使它符合剧情和人物性格的要求。传统剧目的演出不是不需要用布景，问题是要用的恰当。有些地方剧团受京剧的影响很大，演员们学了一套台步身段，作为舞台表演艺术的基本训练，也有需要，但是往往有些动作没有目的性，这就不

好了，今后必须注意改进。

第四．在音乐上要鼓励革新精神。地方戏在反映现代生活上的最大问题是音乐上的限制。我们必须大胆尝试改革，从多方面的创造、吸收，来丰富音乐曲调，使之能符合表现现代生活的要求。

以上四方面的改革工作，必须量力而行，分别轻重缓急，根据各个剧种的具体情况，逐步来做。既要反对保守（当前是主要的），也要反对粗暴。

（三）在做法上还须注意以下几方面：

①加强艺术领导，改变过去行政领导方式。通过国营剧团的示范，对各民间职业剧团起辅导作用；有计划地抽调各地重点辅导的剧团到省会演，交流经验。

②作好剧本的整理、改编和创作工作。将戏曲审定组扩大为戏曲编审室，对于本省各个剧种都要照顾，但还要有重点。有力量的剧团也可以整理传统剧目，但要和编审室设立必要的联系，在一定的时期内召开必要的编剧会议，通盘计划，分工合作，提高业务。还必须集中一部分新文艺工作者，在深入生活、学习传统剧目的基础上，努力创造现代剧。

③注意培养青年演员和新生力量。有好多剧种的新生力量都不够，如苏剧、扬剧很少年青的演员，其他剧种的青年演员也不多，我们必须有计划地培养下一代，加强年轻演员的舞台实践，提倡艺术上的勤修苦练。

④会演是推动戏曲改革工作的好办法，明年可能举行全省的戏曲会演，有的市可以举行小型的戏曲会演，通过这种社会主义的竞赛方式，来提高戏曲艺术的质量。

⑤关于各地回去贯彻的问题，提出以下意见：

第一步，在今冬明春，剧团下乡巡回演出以前，传达夏衍部长关于大会的总结报告和我们的总结，组织学习，使某些思想认识上的问题明确起来。鼓励大家团结进步，提倡创造革新，批判个人主义，自高自大、和保守思想，订出艺术改革的具体计划。参加下乡巡回演出的剧团，还要做好巡回演出的准备工作。在传达和组织学习时，要及时向我们汇报。

第二步，组织剧团下乡巡回演出。得奖的同志在巡回演出中更要起示范作用。各剧团在巡回演出中，要把在大会所学习到的东西与实践结合起来，首先排演好剧目，并逐步建立保留剧目的制度。如有的剧团准备进行传统剧目的整理工作，也可以作好计划送我们审阅。

第三步，参加剧团的登记工作，今年冬季我们准备进行民间职业剧团登记的试点工作，明年将要进行全面的登记，希望我们各市、县在这一登记工作中，提高艺人的自觉性，在剧团内把新的制度建立起来。

一九五四年十一月

江苏省人民委员会
关于颁发《江苏省民间职业剧团登记管理暂行条例》及《江苏省现有民间职业剧团登记工作计划》的通知

苏文季字第一一〇一二号

省文化局所拟订的《江苏省民间职业剧团登记工作计划》及《江苏省民间职业剧团登记管理暂行条例》业经本委员会审查批准，现随文颁发，希即遵照执行，并注意以下各点：

（一）各地应首先组织从事这一工作的干部认真学习规定文件，弄通政策，使他们认识到举办剧团登记工作的积极意义，主要是为了逐步提高民间职业剧团的质量，以便更好地为国家的社会主义建设服务。并须有组织地向所有的剧团艺人进行宣传，讲清道理。

（二）坚决贯彻“统筹兼顾，全面安排”的精神，对于剧团标准的确定，要实事求是，不可要求过高；对于定期整顿的剧团，其内部人员不宜采取精简整编的方法，以免生活无着，流离失所。

（三）一般剧团均应按照条例规定，在演出所在地进行登记，各地对条件较差的剧团不要互不受理登记；对于条件较好剧团也不要互相争取；同时还应严格防止各地剧团乘机“挖角”的现象。

（四）本省现有的民间职业剧团登记工作，须于六月底以前完成。

一九五五年五月七日

江苏省民间职业剧团登记管理暂行条例

第一条：为加强对本省民间职业剧团的领导和管理，防止其盲目发展，保障其合法权益，并逐步提高其演出剧目与表演艺术的质量，进一步改革和发展人民的戏剧事业，特制订本条例。

第二条：凡在本省成立或经常演出之民间职业剧团，包括戏曲、歌舞、话剧剧团及经常在剧场演出之木偶剧团、杂技、魔术团体，均须在本条例颁布后的一个月内，持市、县文化主管部门之证明文件，向演出所在之市、县文化主管部门申请登记。对于在外省成立或已与其他地区建立固定领导关系之剧团，其登记地点，可根据剧团成立所在地文化主管部门或其领导部门的意见决定之。上述剧团逾期不申请登记者，按照本条例第四

条规定办理。

第三条：凡在本条例公布前成立之民间职业剧团申请登记，经受理机关审查，认为确有固定组织及一定的业务水平，足以维持经常公演者，经报请江苏省文化局批准后，发给登记证。因不合标准而未被批准登记之剧团，如不服时，可在一个月内向受理机关或上级文化主管部门提出申诉，在申诉期间，由受理机关发给定期演出证件；如自愿进行整顿者，可由剧团提出申请在取得受理机关的同意后，进行定期整顿，在整顿期间，由受理机关发给临时演出证。

第四条：凡在本条例公布后，新申请成立民间职业剧团者，经所在地文化主管部门审查，符合下列条件，报请江苏省文化局批准后发给登记证。

1. 有一定数量的主要演员、一般演员、音乐和舞台工作人员等，其大部分成员过去确以演剧为职业者；

2. 有一定的业务水平及足以维持经常公演的剧目者；

3. 有一定数量的服装、道具及其他演剧所必需的设备或基金者；

新申请成立剧团如因条件不合而未被批准者，可提出理由申请重新审核，或向上级文化主管部门提出书面申诉。但未经批准前不得公演。

第五条：凡申请登记之民间职业剧团，应填写“民间职业剧团登记申请书”附“剧团组织章程”、“演、职员履历表”、“经常上演剧目表”各一式四份（在省辖市申请者填一式三份）报送受理机关审查。

第六条：凡已经批准登记或发给临时演出证之民间职业剧团，均须遵守下列规定：

1. 不得上演中央文化部明令禁演或暂行停演的剧目；

2. 每半年的第一月份，应向原发证机关，以书面报告前半年的上演剧目、演出地点、演出场数和观众数；

3. 剧团如赴外地旅行演出，应于接得目的地剧场邀请后，将旅行演出计划（演出地点、剧目、时间及人数等），报送原发证机关批准后，发给旅行演出证，始能在外地演出。改变原旅行演出计划时，应详细报请原发证机关批准，重新发给旅行演出证。旅行演出期满后，则应将旅行演出证向原发证机关缴销。

剧团于到达旅行演出地时，应即将旅行演出证及批准的旅行演出计划，送当地文化主管部门备案；并应接受当地文化主管部门的管理和指导；

4. 剧团组织及人员变动时，须申报原发证机关审批。剧团如欲解散，应申请原发证机关批准，并缴销登记证或临时演出证；

5. 剧团如需邀聘演职员（艺人），必须将邀聘计划报请原发证机关批准，由原发证机关发给证明函件，至邀聘地区文化主管部门接洽，取得同意后，始可邀聘。

演职员如欲离团，应取得原剧团离团证明书并经原发证机关加盖公章后始得离团。如

演职员要求离团，而剧团加以挽留，以致发生争执不能解决时，双方均应服从原发证机关的决定。

第七条：凡经批准登记的民间职业剧团，能经常上演优秀剧目，为群众所欢迎，或进行各种艺术改革有成绩者，均给予奖励。奖励的办法另订之。

第八条：凡经批准登记或发给临时演出证的民间职业剧团。如有下列情况之一者，原发证机关得按其情节的轻重，给以适当处分或撤销其登记证、临时演出证：

1. 不遵守本条例第六条各项规定者；

2. 有严重违反政府政策法令情事者；

3. 组织涣散，制度混乱，经常发生事故，确属无法整顿，或业务水平太低，无法维持经常演出者。剧团在旅行演出中，如有上述情形，亦可由演出所在地文化主管部门，征得原发证机关的同意后，给予处理。

撤销登记证或未满期之临时演出证，须经江苏省文化局批准，被撤销登记证或未满期之临时演出证的剧团，如不服处分时，得在一个月内，向原发证机关或上级文化主管部门提出申诉，在申诉期间未作最后决定之前，仍可继续公演；但被撤销临时演出证之剧团，在申诉期间之公演期限，不得超过原临时演出证之限期。

第九条：凡外地来本省作短期演出之民间职业剧团，必须事先征得所到市、县文化主管部门同意，并应持所来之市、县文化主管部门发给之旅行演出证，或流动演出介绍函件，报经所到市、县文化主管部门备案后，始得演出。

第十条：凡本省剧场邀约剧团，均须事先报请当地文化主管部门批准后，始得与剧团订立合约。本省民间职业剧团登记工作结束后，剧场所邀约之剧团应以持有登记证或临时演出证者为限，如邀约未曾办理登记地区之民间职业剧团演出时，可参照本条例第九条办理。

第十一条：半职业剧团、业余剧团、曲艺艺人、马戏班及非经常在剧场演出之木偶剧团、杂技、魔术团体，均不适用本条例。

第十二条：本条例经江苏省人民委员会批准后颁布施行。

江苏省民间职业剧团登记工作计划（修正稿）

（一）目的、要求

为贯彻对民间职业剧团"加强管理、积极扶持、稳步改造"的方针，决定在今年六月中旬以前，举办并结束本省民间职业剧团的登记工作。目前在本省经常演出的剧团有二百一十个左右（包括外地在我省经常演出的剧团），这些剧团，每天都和十数万观众发生着联系，对人民群众的精神生活影响极深，其中有约占全省四分之一的民间职业剧团，为各地

重点辅导(旧称私营公助)或重点掌握,它们对群众文化生活的供应,发挥了积极的作用,成为党的宣传工作的工具;还有四分之三的民间职业剧团,由于长期没有固定的领导关系,各方面提高得很慢,上演剧目的质量,不能适应群众的需要,由此也影响了艺人生活的改善。为此,更显示了"加强管理、积极扶持、稳步改造"方针的正确和必要,而举办民间职业剧团的登记,正是这个方针所规定的第一个措施。通过登记工作要达到如下要求:

第一,要全部掌握所有受理登记的民间职业剧团的基本情况。根据既定的调查工作要求,认真进行摸底,其结果必须成为对照剧团登记标准的可靠材料和为提供今后加强对民间职业剧团领导和管理工作的良好条件。

第二,使经常在本省流动演出的民间职业剧团,通过登记工作,在领导关系上全部固定下来,从而进行有计划的领导管理工作。此外,凡是有剧团经常活动的县市,可以根据工作需要和主观力量,选择一至两个剧团作为领导管理的重点(重点剧团以当地人民群众喜爱的剧种为基本条件)。

第三,各地在登记工作结束时,须根据文化部关于"加强对民间职业剧团的领导和管理工作的指示"精神,结合本地区具体情况,制订成加强领导和管理工作的方案,报请省文化局批准后执行。

(二)步骤和具体要求

登记工作分六步进行:

第一,召开全省民间职业剧团登记工作会议(三月底),部署全省民间职业剧团登记工作。会议要求从学习文化部有关登记管理工作指示和研究登记试点工作总结着手,以明确登记工作的目的和要求,再根据全省登记工作的计划要求各地初步提出关于登记工作的计划要点。

第二,各地贯彻登记工作计划,建立登记工作组,训练登记工作干部(四月中旬以前完成)。

一.建立登记工作组织。

(1)各县以文化(文教)科为主,吸收文化馆、公安部门等有关单位共三至七人成立登记工作组。在县委宣传部、县文化(文教)科直接领导下开展工作。为加强对各县登记工作的领导,决定县的登记工作须在专署文教科通盘掌握下进行。专署文教科主要掌握各县的登记工作计划和协助各县掌握剧团登记的标准。

(2)各市文化(文教)处(局)科二至四人,抽文化馆或市内各区文教行政干部一至三人、国营剧场一人,公安部门一人及有关单位干部(如文艺工会)成立登记工作组,在市委宣传部和市文化(文教)处(局)科直接领导下开展登记工作。

(3)省文化局成立民间职业剧团登记工作办公室,具体负责领导开展全省区的剧团登记工作,外理民间职业剧团申请登记的审查批准工作。办公室设主任一人、副主任一人,下

设材料、检查二组。

二.以专区和市为单位召开登记工作会议，为县市开展登记工作训练好干部。出席专区会议的人员为各县登记工作组负责人或全体人员；出席市登记工作会议的人员为市登记工作组的全体人员。会议时间七天至十天。会议中要求做好两件工作：

(1)干部学习：

1.学习文件以文化部关于“私营剧团登记和奖励工作指示”、“民间职业剧团登记管理工作的指示”、“加强对民间职业剧团的领导和管理的指示”、人民日报社论《加强对民间职业剧团的领导》、“江苏省民间职业剧团登记管理暂行条例”等作为必学文件；同时结合研究“江苏省民间职业剧团登记试点工作的总结”。

2.通过学习，首先要了解关于民间职业剧团所采取的方针(包括对登记标准的理解)精神；其次要明确登记工作的目的在于摸清剧团的情况(摸底)，而摸清情况本身，一方面是为了考核剧团是否符合标准；另一方面也是为了今后加强领导和管理工作准备条件；最后要认真研究登记管理条件，统一执行条例的思想认识。

(2)根据省的登记工作计划，各市县提出具体执行计划。

第三，颁布“江苏省民间职业剧团登记管理暂行条例”，受理民间职业剧团的申请登记。(四月底五月初开始)

一、通过新华日报颁布本省民间职业剧团的登记管理条例，同时发表社论。

二、于条例颁布后，各地应及时有组织的向所有剧团艺人(亦可以吸收曲艺艺人和剧场职工参加)进行登记工作的宣传(宣传提纲另拟)，在宣传教育的基础上受理民间职业剧团的申请登记工作。受理机关为各市文化(文教)处(局)科和各县文化(文教)科。

第四，组织艺人学习和进行摸底工作。(五月中旬以前完成)

一、要求：艺人学习应坚持正面教育的做法，其具体要求是通过学习，在艺人提高认识的基础上和艺人共同研究剧团几年来既得的成绩和明确目前存在的主要问题。成绩如何巩固，存在问题是什么原因，从而达到摸清情况的目的。

二、摸底方法，对平时比较了解，问题不大而成员基本上要求进步的剧团可采取座谈(如主要演职员座谈会或按业务类别分头召开座谈会)与个别深入相结合的方法。对平时不太了解或内部人事情况比较复杂的剧团，在正面教育之后，宜多采用个别深入的方法，从多方面探求剧团的真实情况。

三、摸底工作以可能不符合登记标准的剧团或准备作为今后重点掌握的剧团为重点。重点辅导的剧团(旧称私营公助)和重点掌握剧团，通过摸底工作，主要是进一步提高剧团艺人的认识水平，为今后改进和提高工作打下思想基础。

四、因为市县的干部 配备的数量不一，且市内剧团比较集中，县内剧团比较分散，因此，各县的摸底工作，可以根据主观人力条件和剧团分布的情况，分批进行。

第五、处理登记工作。这一阶段的主要工作是:根据摸底的结果,对照剧团登记标准和向剧团宣布批准登记的结果。(五月底至迟不超过六月上旬完成)

一、处理登记时,要求各地在摸底之后,将所有申请登记的剧团分别不同情况提出初步意见,连同摸底材料报请省文化局批准后进行处理:

(1)主要的演员比较稳定(这是剧团组织得以固定和巩固的基础),而且能够维持经常演出的剧团,其成员之全部或大部分系职业艺人者,为第一类。这类剧团应列入基本上符合登记标准的范围。处理时,除提出准予登记的理由外,还须根据各剧团的具体情况作出今后改进和提高的意见。

(2)虽不完全符合登记标准,而剧团成员之全部或大部全系职业艺人者,为第二类。这类剧团一般地可以同意其进行整顿,并给予可能的协助,在整顿期间内,发给其临时演出证。如剧团愿意解散或与他团合并者,则由剧团自身决定。

(3)剧团成员之全部或大部系非职业艺人,又未经政府认许(如批准或签发演出证明等)而私自成立的剧团为第三类。这类剧团可以劝令其在规定的限期内解散或自行解散。

二、受理机关向剧团艺人宣布批准登记的结果,发给剧团登记证或临时演出证。各市及有条件的县可以集中发证(如举行发证大会),通过发证活动,对剧团继续进行关于遵守登记管理条例的教育。凡是不具备以上条件的县或市可以通知剧团在指定日期内领取登记证或临时演出证,发证时也须进行个别教育,与发证的同时,各地要准备受理剧团申请整顿的请求。

第六,总结。(六月上旬或中旬以前完成)

(三)请示汇报制度

第一,登记工作过程中,每告一段落时要作书面汇报一次(总结时作全面的工作报告),其中在条例颁布后,各地应将艺人的反映及时汇报,此外,在全部登记工作过程中遇有重大问题时也要及时汇报,各县的书面汇报一式三份(县委宣传部、专署文教科、省文化局各一份),市一式两份(市委宣传部、省文化局各一份,原为专辖市者,还须将汇报抄送一份给专署文教科)。

第二,各县有必需请示的问题,如果问题属于计划要求或登记管理条例规定范围之内的,则首先向专署文教科请示解决,凡不属上述范围的,可经向省文化局请示,同时,抄报专署文教科等有关部门,各市如遇上述情况可向同级党委宣传部或省文化局请示解决。

(四)几个具体问题

第一,各地确定登记对象的原则:

一.各重点辅导剧团和重点掌握剧团,一律在其领导部门的地区申请登记。

二.外地来我省作短期演出之剧团,原则上本省不受理其申请登记,如剧团要求在演出所在地申请登记或演出所在地希望该剧团在当地登记者,应取得剧团成立所在地文化

主管部门或其领导部门的同意后，方可履行登记手续。

三. 凡不属上述两种情况而确实是本省的民间职业剧团，一律应在演出所在地申请登记。

第二，为防止非法成立的剧团在全面登记工作中鱼目混珠，各地必须在条例颁布以前，严格控制剧场邀约剧团活动，规定剧场一律不得邀约没有市县以上文化主管部门介绍信的剧团，剧场邀约剧团时，须呈验被邀约剧团的证明文件（是否涂改或伪造等），经批准后，方可与剧团订立演出合约。

第三，下列表演团体，不列入此次登记范围之内，留待今后作专门问题研究处理，在未制订新的管理办法之前，一律仍按过去规定办理。

一. 一贯在游艺场所（场地）演出之戏曲组织（如××组），包括仅有剧团名义，而不具备剧团条件之“剧团”；

二. 以广场演出为主的木偶剧团和杂技、魔术团体、马戏班，包括耍狗耍猴的团体（包括动物园）。

第四、滑话剧团（包括通俗话剧）的登记地区，应为其成立所在地或其领导部门的地区；且因滑话剧团一般都成立于各市或已与×市建立了一定的领导的关系，故各县没有受理这种剧团的任务。

第五，少数流动艺人（多半是主要演员）临时组合之演出团体（这些团体有时冠以××剧团的名义），可不受理其申请登记。此外，某些“班底”性质的剧团，一般应作受理登记的对象，其中如有独立演出能力者，即无须邀请“名角”而可以单独维持经常演出者，应作为基本上符合标准的剧团，否则，均按照第二类的剧团处理。

第六，确定不符合标准剧团的整顿期限问题，不作统一规定，一般以剧团申请整顿的时间长短而定（半年左右为宜），而签发临时演出证明的期限，则与整顿的限期相同，如整顿限期届满，剧团仍不合标准者，可以同意其自行解散或与他团合并或继续整顿。

（五）注意事项

第一，通过登记，主要是为了逐步提高民间职业剧团的工作，使其更好地为国家过渡时期的总任务而服务，因此，绝不能将登记工作视为“民主改革”或“整编剧团”。这一点必须使所有参与登记工作的同志要有明确的认识，并且还要求他们以最大的关怀来进行这项工作，坚决防止对某个剧种、剧团偏爱的情绪，以及对领导和管理民间职业剧团缺乏责任感的现象。

第二，在掌握登记标准方面，应具体贯彻“加强管理，积极扶持，稳步改造”的方针的精神，凡是在条例公布前成立之剧团，只要不是“第三种类型”，且具有半年以上连续演出的历史，一般应准予登记，至于不完全够标准的剧团数字，要有严格控制，不宜定得太多，否则容易形成被动。“第三类”的剧团在全省范围内，也是极其个别的，所以，各地如发现到

"第三类"的剧团,在处理时,应该特别慎重,以免产生社会问题。

第三,在向艺人们充分地宣传了登记工作的意义之后,他们对举办登记工作必然会采取欢迎的态度,但是,几年来民间职业剧团内部一直没有进行过系统的教育和整顿,可能有少数别有企图的坏分子,混入戏曲队伍,从事破坏活动,因此,要求各地,对上述情况要有充分估计和做好各方面的准备工作,此外,在全部工作中尚须主动地与当地公安部门取得密切联系,以主动掌握情况,杜塞破坏活动的空隙。

为了不致引起艺人们的紧张,登记工作组中的公安部门的人员,一般应在工作组内部的结合,而不宜直接下团工作。

第四,凡经批准登记的民间职业剧团,其性质与名称一律不变。

第五,各地在确立登记对象(剧团)时,必须防止可能产生的只顾本地区的需要而乱拉剧团或撵剧团出走的本位主义思想。近邻地区在确定登记对象时,应本着互通有无的精神,相互协商确定。

江苏省文化局
制发"关于加强对民间职业剧团领导和管理的几点意见"的通知

(55)文艺郑字第 1998 号

本省民间职业剧团登记工作,估计在六月底至迟在七月上旬可以全部结束。民间职业剧团一经登记之后,即与受理部门发生固定的领导和被领导的关系,因此,系统地加强对民间职业剧团的领导和管理就成为今后各地文化主管部门经常的重要工作之一。但是要做好这一工作,必须从实际情况出发,从首先帮助剧团解决主要问题着手,以达到有计划地逐步改造的目的。目前大部分地区剧团上座率普遍下降,部分剧团艺人生活很难维持。这是迫切需要解决的问题。产生这个问题的原因是多方面的,如观众成份有了改变;剧团的演出时间(每场要演足四小时)和演出制度都不能适应他们的生产情况;新剧目太少,演出质量很低,不能满足观众的要求,加之剧团开支较大,目前又值淡季。所有这些都与上座率的下降有很大关系。因此各地要解决这个问题,必须向全体艺人说清楚上述原因,并启发和帮助他们积极想办法动脑筋来克服这一困难,协助剧团多多排练新剧目,帮助剧团周密地计划演出路线;相应地作好剧场管理工作,改善其经营方法,以达到现阶段把所有民间职业剧团及所有剧场维持下来的目的。同时还必须提高警惕,防止某些坏分子可能乘机进行造谣破坏阴谋暗算。总之,我们要求各地文化主管部门应把提高剧团上座率的问题,作为加强对民间职业剧团的领导和管理工作的中心环节来考虑和掌握。

关于如何进行经常的领导和管理问题，我局已拟订了"关于加强对民间职业剧团领导和管理的几点意见"。兹一并发给你们，以供参考。

一九五五年七月二十日

附　件：

关于加强对民间职业剧团领导和管理的几点意见

一、加强对剧团领导和管理的根本问题，应是坚决继续贯彻"加强管理、积极扶持、稳步改造"的方针和"江苏省民间职业剧团登记管理暂行条例"的各项规定。各地在剧团登记期间，对上述条例虽进行了学习和讨论，并向艺人群众作了较全面的宣传教育，但一般深度不够。因此，要作好今后剧团的领导和管理工作，所有从事这项工作的干部，必须反复学习有关剧团工作的指示和条例，正确领会方针政策，并在此基础上继续向所有民间职业剧团、艺人及有关部门（公安、税务、粮食等部门）进行深入的宣传，使能切实遵守条例，遵守中央指示的精神共同做好戏曲艺术的改革和发展工作。

二、应加强对剧团的领导和业务辅导，如主观力量许可，可以选择一至二个剧团（必须是当地群众喜爱的剧种）作为领导和管理的重点，从而吸取经验，以便改进对剧团的全面领导工作。但重点领导与辅导之剧团，其经营性质不得有所改变。

三、业务领导方面应以掌握与帮助剧团制订演出计划（包括检查计划的执行和总结）为重点，在一定时期内，有关选择剧目、排练、演出地点和时间，均须详加考虑，作成计划，并应将这项工作作为集中而具体地进行业务思想教育的重要活动来进行。制订演出计划的要求须逐步提高，不能"一步登天"。这是一件新的工作，制订初期不可避免地要经过一定时期的试行，试行中注意积累经验，使计划逐渐做到准确和全面。目前计划演出剧目的工作，一般只要求对重点剧目进行比较全面的研究和进行可能的艺术加工，至于一般上演剧目（包括幕表戏），只要其内容有利无害或利多害少即可列入演出计划。关于演出计划的期限应视各地剧团的具体条件而定，条件好的可以试订季度计划或半年的计划，条件差的可制订月度计划，但不能因为条件差而不订计划。

四、必须坚决防止民间职业剧团和艺人的盲目发展。民间职业剧团盲目发展的现象，经过剧团登记工作，和今后严格的控制，是可以得到很大程度的纠正；惟对于如何防止剧团内部盲目吸收人员的问题，还需要各地进行一些必要的工作。如在掌握剧团吸收学员方面，必须严格考查团内有无胜任的演员或师资，有无培养学员的计划和其他条件，考察被吸收人员有无培养条件等。既须防止滥竽充数，又须防止从事其他职业的人员盲目流入戏

曲队伍。以保证剧团的质量。

五、签发旅行演出证时，必须详细审查旅行演出剧团的演出计划(剧目、地点等)，不能把这项工作当作单纯的行政事务和例行公事。旅行演出证发受机关，应是剧团所到市、县的文化主管部门，而不是其他机关或剧场。剧团出外演出，原则上只签发至一个地方的旅行演出证。如剧团转换演出的地点多，时间短，也可以照顾和免除剧团因往返请领旅行演出证的困难，适当多发。但旅行演出计划变动时，剧团应及时报告发证机关，发证机关也须加以经常的督促和检查。

民间职业剧团的登记工作，一经宣布结束时，全省除江苏省话剧团、江苏省锡剧团、江苏省扬剧团，江苏省京剧团和江苏省歌舞队等五个国营剧团外，其余剧团旅行演出时，须一律执行民间职业剧团旅行演出证的制度。

六、各市及有条件的县可以逐步建立定期观摩演出的制度，运用竞赛的方法鼓励戏曲艺术改革，使戏曲界进一步加强团结和相互学习。为达到上述要求，各地在进行这一工作时，必须加强思想领导，明确竞赛目的，和充分做好各种准备工作，特别是对优秀剧目的发掘与组织工作。不要使观摩演出成为各剧团自发的联合演出，或类似戏曲界内部举行的“大会串”。

七、对于不完全符合标准而同意其整顿的剧团，主要应从两方面着手给以帮助：一方面进行固定组织的教育，使全体艺人清楚地认识到固定组织对戏曲艺术改进和提高的作用，对部分艺人中存在的“黄金有价艺无价，一双跳鞋跑天下”的思想要进行适当的批评，帮助他们确立正确的事业观，固定在一个剧团内，安心为人民戏曲事业的发展努力；另一方面，根据剧团的水平帮助他们排练优秀的剧目，增强其表演能力，提高其业务水平。文化主管部门在这方面的工作主要是帮助剧团选择剧本或推荐优秀剧目，以及在排练、公演过程中给予可能的帮助；至于艺术创造方面的问题，必须依靠艺人去解决，决不能包办代替。

整顿的期限，一般在半年左右，期限终止时，视剧团成员是否巩固，经营能力是否提高，再为衡量确定是否符合标准，但一般要求不应过高，只要剧团在整顿期间具备了固定组织和提高业务水平的条件，就应从鼓励剧团艺人的进步出发，承认其符合标准。如仍不符合标准者，可以同意其继续整顿或自行解散(要剧团自行解决所有成员的出路)或与他团合并。

八、为了丰富工人和农民的文化生活及不断地提高剧团艺人的水平，必须安排一定时间有计划地组织剧团深入厂矿、农村作巡回演出。本省有些剧团在这一工作上已积累了不少经验(见组织剧团下乡巡回演出总结)，各地可以参考。今后剧团在全年演出计划中应规定一定时间在农村进行巡回演出，并逐步建立若干演出点，使巡回演出能定期定点，逐步做到计划化、经常化。剧团至厂矿演出，目前尚缺乏经验，因此望各市的剧团能尽快地做出成绩来，以便总结推广。

九、当前民间职业剧团内部较普遍地存在的问题是：集体经营的思想不够巩固，领导作风不民主；团员中存在极端民主化倾向；收入的分配制度也不尽合理，帐目很少公开；业务干部水平不高；导演方法非常落后，有的剧团根本无人担任导演工作。上述问题，必须在提高艺人思想认识的基础上，逐步由艺人自己去解决。过去我们有很多戏曲工作干部不信任艺人有解决自身问题的能力，经常发生主观急躁、包办代替的毛病，妨碍艺人群众的积极性和创造性的发挥。这些必须在今后实际工作中切实加以纠正。但是这不是说我们可以放弃对解决剧团内部问题的领导责任。我们对剧团中存在的重大问题，应有足够的认识，提出可行的主张，帮助和引导剧团艺人自己去解决。兹对几个主要问题提出如下意见供参考：

1、冗员问题。这是由于过去未能加强对剧团的领导和管理，剧团盲目发展的结果。解决这一问题要区别各种不同情况，并须防止简单化的处理。对于因体力所限不能或很少参加演出工作的老艺人不得视为冗员，应教育剧团所有人员给予妥善的照顾，尽量使其生活上得到保证。其中有教学能力的应帮助他充分发挥传授作用。对于盲目流入戏曲队伍的农业人口以及确实有相当出路的冗员，可动员其各归各业。个别因逃避服兵役而混入戏曲队伍的落后青年，应坚决动员他们回家。对那些无法另谋出路的冗员，目前不要处理，俟其找到出路再行处理，以避免增加社会上的失业人员。

2、家属问题。这是戏剧团中带有历史性问题之一。目前有些剧团随团家属很多，大部分还可以享受大锅饭的待遇，这是不合理的现象。非但造成剧团的物资上的困难，并且影响剧团成员的积极性。但解决这个问题应该实事求是，更不能简单化。主要应从进行劳动教育着手，启发家属对于参加劳动的光荣感，使有土地者，能够经过动员自觉地参加农业生产。对于一贯跟随剧团以团为家者，一般仍应维持现状。有条件的剧团可以采取家属补贴等过渡方式逐步取消家属享受大锅饭的制度，使剧团内部的分配制度做到基本上符合按劳取酬的原则。

3、衣箱问题。目前有许多剧团的衣箱是向箱主租赁的。这些剧团往往因为租金过大，（最高的每天竟达十五元之多）负担很重，使艺人生活发生困难。因此，必需设法逐步加以解决。目前可先使租金作适当合理地减少。但要根本解决，还必需依靠剧团内部经常地积累公积金（建设金），建立公共财产，逐步以集体所有的衣箱代替箱主的衣箱。

4、师徒关系问题。进一步改善和密切师徒关系，对培养戏曲队伍的后备军和发展戏曲事业是有很大关系的。在国家目前还不能大量举办戏曲学校的情况下，民间职业剧团适当吸收和培养青年学徒还是需要的。但必须切实做好思想教育工作，要经常进行尊师爱徒的教育，要启发年轻艺人尊重老艺人在艺术上的成就，但要批判他们滥用民主和不认真学习的倾向；要帮助教师确立正确的教学观点、改善教学方法。但也要防止和纠正他们把徒弟作为变相雇佣劳动力使用的现象。至于徒弟帮助师父作一些可能的辅助性的劳动，则应与

前者有所区别，不能混为一谈。

5、建立和健全公积金（建设金）、福利金、储蓄金等制度问题。这些制度的建立在民间职业剧团集体经营方面是不可缺少的，直接关系到剧团的巩固和存在。要建立这些制度，首先须加强剧团成员的集体主义思想教育，尤需将主要演员作为教育的重点，以实际事例说明这些制度的优越性和对剧团每个成员的利益。其次，制度建立了就必须尽一切努力去健全和巩固它，最主要的是要严格执行并做到计划使用和严格划定用的范围，如公积金用于剧团的建设（再生产）。福利金用于医药治疗及其他公益活动。储蓄金用作淡季生活补助等。使用时必须掌握公平合理原则，更需要和一切浪费和贪污的恶劣行为作坚决的斗争。

积累公积金（建设金）、福利金等必须适应季节特点，如在旺季可多积累一点（放大积累数字的比例），在淡季可以少积累一点，只要坚持不间断地积累，就可以使集体经营的思想及物质基础得以巩固。

6、剧团的领导问题。根据我们了解，目前剧团的领导（团委会、团委、团长）大多不能发挥积极的领导作用，原因是剧团领导者本身在思想意识和作风等方面存在很多缺点，特别是缺乏必需的领导知识及一定的领导工作的能力和经验。因此，对他们的要求不应过高，一般地可以对他们进行关于群众观念和大公无私的教育，帮助其逐步掌握集体经营和管理的方法。

对于担任剧团领导工作的主要演员，应尽可能免去其过多的行政事务。

剧团内部的组织机构应以简化而确实能起作用为原则，一般以两级组织较为适宜，团部下面即设立小组（小组可按业务类别划分），其他可以设立必要的演出组织，如成立演出组专事负责演出的组织工作，保证演出工作的顺利进行。

加强对民间职业剧团的领导和管理，可以使民间职业剧团演出好戏，并且能把戏演好，达到提高上座率，从而进一步发展戏曲事业的目的。因之，各级文化主管部门应当经常组织所属干部认真地学习有关戏曲改革工作的政策和指示，经常检查贯彻戏曲改革工作方针政策的情况，对某些干部有特权思想歧视艺人和各种危害剧团艺人合法权益的行为必须进行坚决的斗争，以保证为加强对民间职业剧团的领导和管理的各种措施得以顺利推行。

江苏省国营剧团
一九五五年上半年工作小结

（向文化部的报告）

（55）文艺郑字第二五二〇号

江苏省国营剧团半年来的工作，基本上是按照原定计划完成了任务，并进一步贯彻了文艺为工农兵服务的方针。根据我局组织下乡巡回演出指示，锡剧团二队和扬剧团曾去棉区、盐场、农四师（部队农场）等地，话剧团去新海连、东辛农场、贾汪煤矿等地，京剧一、二队去苏南、苏北一带地区，深入农村厂矿、小城镇进行了演出活动。五月份锡剧二队、京剧二队还完成了慰问归国志愿军的招待演出任务。京剧一队、锡剧一队五月份留宁招待外宾，同时在南京剧场进行了对外公演。各团所选择的上演节目，一般尚能紧密的配合当前的中心政治任务。扬剧排有《海上渔歌》、《两兄弟》及整理了十一个古典剧。锡剧两个队都排演了《海上渔歌》、《两兄弟》、《妇女代表》、《走上新路》，还集中两队主要演员排演了《刘胡兰》，同时整理了九个古典剧。话剧排有《考验》、《百年大计》、《家庭问题》、《人往高处走》，并且整理了《曙光照耀着莫斯科》一个保留剧目。京剧也从地方戏曲中改编新排了《炼印》、《荔枝换绛桃》，整理了四十几个古典保留剧目。由于各团对剧目的排练均很认真，艺术创造也有一定成绩，同时又能主动深入到广大工农群众中去，因而博得了广大观众的欢迎与好评。并胜利地超额完成了上半年演出任务（如下表）。

剧团名称	演出场数	计划演出场数	观众数	营业收入数	备　注
京剧团	265（场）		268723（人次）	37905（元）	①京剧团未定演出场数。②计划演出场数是全年数。
锡剧团	207（场）	515（场）	243441（人次）	35437（元）	
扬剧团	148（场）	250（场）	154865（人次）	13146（元）	
话剧团	138（场）	210（场）	139107（人次）	31177（元）	

各团在巡回演出中，均能克服天寒地冻及交通不便等各种困难，坚持演出，时政学习也较抓紧。如扬剧团在新浦演出时，请当地党委作报告，京剧团在宁演出时，请文化局总支作报告，使同志们不因演出而中断正常的时政学习。每天还抽出适当时间阅读报纸和文件。业务学习除分散活动转入自学外，识谱、练舞、教唱活动亦较正常。演出中还组织了集体参观访问盐场、农场、矿区等活动，对同志们教育鼓舞很大，提高了同志们的社会主义觉

悟与爱国主义的劳动观点，激发了同志们工作热情与积极性，对胜利完成演出任务起了一定的作用。但各团也存在不少问题。主要是不从实际出发，一味要向中央看齐，讲排场、讲阔气，认为排大戏，服装新、化钱多才算正规化。如话剧团演出《考验》一剧服装都用真哔叽、凡力丁等贵重料子制作，一套服装即达百元以上。剧团负责同志不管钱，有严重的供给制思想，以致经常存在资财积压，购置重头，缺乏保管制度，造成损坏和浪费现象。锡剧团灯光组一晚即敲坏了两只聚光灯泡，话剧团在无锡大会堂演出时，顶光的十只聚光灯一同掉下，幸好未碰伤演员，布景演一次换一次，锡剧团《罗汉钱》的景就改了五次，各剧团每演出新戏必去苏州制作服装；头面绒花过去可戴两年，现在只戴一两个月，其他化装油彩任意抛弃的现象也很严重。在学习上政治与业务还不能很好地结合，个别演员甚至提出三分政治七分业务之谬论。因此强调业务训练忽视政治学习的倾向尚未得到切实纠正。生产效率不高，工作作风拖蹋，往往一个戏的案头工作要两月之多，如话剧《考验》排了三个月，很多同志有意见，而演出效果还不是太好的。扬剧团导演为了要一鸣惊人，要领导上把戏停下来加工，他要求什么时候满意什么时候再上演。有些剧团在贯彻为工农兵服务的方针上，还存在许多思想障碍，他们认为农村群众对戏剧的欣赏水平低，因此去农村演戏可以马虎一点。有些同志甚至不愿到农村中去巡回演出，强调农村条件差，交通不便，说什么话剧不受群众欢迎，建议领导上组织综合性的文工团下乡演出(组织综合性的文艺团体去农村、厂矿本来是可以的)，以拒绝为农民服务。本年来各团虽执行了巡回演出任务，但思想上并不是没有障碍的，所以在完成巡回演出计划方面是有缺陷的。

各剧团下半年的工作计划已于六月十七日召开国营剧团团长会议进行了研究。在这次会议上，进一步贯彻了全国文教会议的精神，认真研究了如何具体贯彻文艺为工农兵服务的方针和如何加强与工农兵的密切联系，逐步满足人民的文化生活，争取广大群众，逐步克服上座率下降的现象等问题，并作出初步计划。除京剧一队在中等城市演出外，其他各团均以深入农村、工矿、小城镇活动为主，适当照顾中等城市。锡剧一、二队去镇江、松江两专区。扬剧去扬州专区，京剧二队去苏北地区，话剧团在宁公演结束后，参加肃清一切暗藏反革命分子的斗争及排练配合这个斗争的剧目，至于参加全国话剧观摩会演的剧目今年年内尚难准备，故要求全国会演能延至五六年二、三月间举行。各团演出剧目都要求短小精悍，并能密切配合当前政治任务的宣传。话剧团已排好《海滨激战》，并准备排《春暖花开》、《幸福》、《墙报》及反特短剧。扬剧团、锡剧团拟排《迎春花开》、《红巾记》、《红楼梦》、《养媳妇》、《水泼大红袍》及反映当前斗争的现代剧两至三个。京剧团拟排《长生殿》、《十五贯》等传统剧目。排演工作必须改变过去拖拉作风，争取多排多演，增加收入。这次会议还结合对各团存在的供给制思想和严重的铺张浪费现象进行了批判。以逐步树立企业化经营思想。为保证下半年任务的顺利完成，各剧团将根据具体情况有计划有步骤地对"关于胡风反革命集团材料"进行一次深入的学习，以提高革命警惕，增强辨别能力，与一切暗藏

的反革命分子进行坚决的斗争。现各团正研究制订具体计划，以便进行贯彻。

一九五五年九月九日

江苏省一九五五年
文化工作初步总结(摘录)

一九五五年的文化工作是根据国家的总任务和“提高质量、稳步发展、合理部署，统筹安排”的文教工作总方针，以及本省的具体情况进行的。这一年中，我省文艺工作者在省委领导下曾进行了文艺理论学习和辩证唯物主义世界观的学习，开展了对俞平伯、胡适、胡风等资产阶级唯心主义思想的斗争。对资产阶级的文艺思想进行了揭露和批判。胡风反革命集团事件被揭发后，在省级对文化艺术部门又进一步开展了肃清胡风反革命集团及一切暗藏反革命分子运动，查出了一批隐藏在文化队伍中的胡风集团分子和其它反革命分子。更重要的是普遍学习了毛主席“关于农业合作化问题”的报告，不仅对国家的社会主义建设有了进一步认识，也在工作上获得深刻的启发和教育，这就使文化工作队伍，在组织上，思想上有了提高，为进一步开展工作，打下了基础。虽然，由于肃反斗争的逐步深入，有些工作未按计划完成，或者完成得不好。但是，我们还是根据了肃反和工作两不误的原则，保证了主要工作的进行，并且在一定程度上提高了工作质量。

一年来取得以下主要成绩：

一、完成了全省民间职业剧团的登记工作和对工矿、农村的巡回演出任务。

(1)剧团登记工作从一九五四年底开始准备，至今年七月份结束。经过试点，建立组织、颁布登记条例、对照标准、审查批准等阶段，全省共受理申请登记的剧团一百九十三个。其中符合登记标准，发给登记证的一百三十六个；不完全符合标准，发给临时演出证的五十二个；完全不符合标准自动解散或与他团合并的五个。剧团登记工作的初步收获：第一、掌握了全省职业剧团的基本情况，加强了对剧团的领导和管理，并把所有剧团的领导关系固定下来，基本上改变了剧团分布不平衡状态。各地党、政也加强了对剧团的政治思想领导和对剧团工作的全面规划，使剧团能有计划地安排自己的演出活动。第二、一般的剧团已开始注意加强艺术实践，并已提高演出质量，艺人生活也有改善。如无锡县新锡锡剧团，今年夏季排了几个戏巡回演出，除去开支盈余近八百元，艺人都认为这是登记的好

处。第三、普遍提高了剧团演员、职员的社会主义思想觉悟和为国家建设服务的热情；加强了艺人之间的团结；挖角、跳班的现象也大大减少，目前广大艺人都纷纷表示坚决贯彻为工农兵服务的方针，要求深入农村为农业合作化服务，让自己得到更好的改造和锻炼。

(2)在巡回演出工作上，本省两个国营剧团、七个民营公助剧团和二十三个县、市重点掌握的民间职业剧团，于一九五四年十二月下旬至一九五五年三月下旬，在工厂、农村(包括五十二个县、县境)共演出二千零四十九场，观众达一百九十多万人次。这次演出，使广大农民受到了深刻的社会主义与爱国主义的教育，增强了他们组织起来，走社会主义道路的信心，也活跃了广大农村，特别是偏僻地区农民群众的文化生活，对农民的生产积极性和农村各项中心工作起了一定的鼓舞和推动作用。剧团艺人通过演出实践和农村生活的体验，对农业社会主义改造的艰巨性和复杂性，有了进一步认识，也丰富了艺术创造上的生活感受，为巡回演出的经常化打下了基础。今年四月份至十月份，太仓、无锡、松江、青浦、嘉定、宜兴、丰县都曾先后组织了巡回演出，就是很好地说明。

(下文略)

江苏省文化局
关于必须坚决、正确地执行中央关于
免征文化娱乐税二年的规定的通知

(56)文戏字第412号

随文转发财政部、文化部1956年8月23日(56)财税吴字第75号(56)文刘艺戏字第140号联合通知一件。

自中央“免征文化娱乐税二年”的决定公布以后，并于1956年5月21日以(56)文财字第506号通知，作了一些具体说明，要求各地执行这一条例。现据了解，各地文化部门和文化企业单位，还没有认真领会中央指示的精神，按照政策办事，不少地区在免税后，所有收益，不是绝大部分归剧团(包括曲艺、杂技等各种表演团体和艺人)所有，而是与剧(书)场同等分享了，甚至个别的区的剧(书)场的所得部分较剧团还多。有些地区对剧团艺人较好地执行了这一规定，对其他艺人(曲艺、评弹等)就没有很好执行这一规定。如：今年五月二十一日(免税后)，宜兴县新生剧团与江阴县光华戏院签订的合同，规定拆帐剧团得53%，剧场得47%，路费、宣传费、舞台装置、灯光照明、宿舍都是各半负担；吴县浒墅关书场票价(评弹)售0.10元，免税前艺人拆0.04元(场方供食宿茶水)，应缴娱乐税0.013元，免税后，艺人拆0.043元，余下税款0.01元归场主；无锡书场票价0.12元，应缴税

0.02元，免征前，艺人拆0.04元，免征后，艺人拆0.05元，场方就与艺人平享了娱乐税。令人遗憾的是：有些地区的文化主管部门，还竟然批准与同意了这种合同。另外，在南京市，免税后拆帐的比例是未加变动或变动不大的，所免征娱乐税与场方分享，剧团向剧场几度交涉，所得答复是：待有明确指示后再将应退款项退交剧团。苏州市免税前拆帐比例是剧团得52%，剧场得48%，免税后的比例是剧团得66%，剧场得34%，其中有些具体问题，剧团向苏州市文化局提出意见时，该局张韻萍同志说：我们有意识地让场这样做，对剧团的困难，我们可给适当的补贴照顾等。宝山县评弹艺人演出时，拆帐所得是40%，免税后仍得40%，将税收保存起来，双方不准动用，等待文化部门指示，再行决定。以上这些现象，显然是对国务院免税条例的精神领会不透的表现。这些做法，显然有偏差，有的甚至是错误的。这种剧场和剧团拆账比例不合理和不坚决执行中央关于免征娱乐税规定的情况，必须立即纠正。为此，我们特作如下通知：

（一）过去若有保留在剧场公司、文化企业公司、剧场等处的税款，应按新税率的80%交给剧团（包括各种表演团体及各种曲艺艺人在内），20%归剧（书）场所得，此款，不得冻结、挪用和拖延不付。

（二）今后剧团（包括各种艺术表演团体和艺人在内）和剧场的拆账比例，限在二、八到三、七之间（提出娱乐税）协商调动，即剧团的收入不能低于总收入的70%，剧场的收入不能高过总收入（去税）30%，娱乐税则按各地新税率所规定的税额提出80%交给剧团（艺人）享受，20%交给剧场享受。剧团（艺人）的路费双方公提，宣传费各半负担，此外各项，均由剧场负担。至于曲艺艺人（如评弹等），场方要供给艺人膳食的，此中拆账比例，则可由各地文化主管部门，通过艺人和场方的协商，根据上述精神，结合各地具体情况，订出统一的规定。

上述各项，希各地立即切实执行。

一九五六年十一月二日

江苏省1957年文化工作计划要点（摘录）

1957年江苏省的文化工作从下列几点出发：

一、贯彻“百花齐放、百家争鸣、努力创造和建设社会主义的民族的新文化”的文化工作方针；

二、针对文化部门的特点，认真地正确地全面贯彻知识分子政策；

三、根据国家机关（如文化局），国家举办的文化事业（如文化馆），实行企业化的文艺团体（如剧团）和文化企业（如电影院）的不同情况，开展增产节约运动，国家举办的文化事

业一般暂停发展，着重办好现有的事业，切实加强领导，做好政治思想工作，提高工作质量；

四、根据群众的需要和可能条件，积极开展群众的业余的文化活动，发展文艺创作。

根据上述各点，制订1957年主要的文化工作任务如下：

一、群众文化工作(略)

二、戏剧工作：

针对戏剧队伍数量多质量低的情况，总的要求是：整顿巩固、统筹安排、丰富上演节目，提高演出质量。

1、由于剧团中艺人的特殊情况和社会上对艺人的看法上的偏差，常发生许多严重的违法乱纪，鄙视艺人的事件。因此，对于艺人必须加强政治思想、道德品质的教育，同时对侮辱艺人的行为进行斗争。既反对对待艺人的粗暴行为，也反对迁就落后的思想。对重大的事情进行深入调查，及时处理，以达到提高艺人政治思想水平和发挥积极性的目的。

2、整顿安排民间职业剧团。今年各地一律不建立新剧团，各剧团不再吸收新学员。有步骤地整顿戏剧艺人的队伍，妥善地处理冗员。进行组织建设和思想建设，使成为一支真正为人民服务的艺术队伍，能有效地提高艺术质量。并且努力整理传统剧目，排演新剧目，丰富上演剧目，努力艺术实践，提高演员表演水平；改善经营管理，加强演出规划，努力为广大群众服务，以求增加收入，克服依靠国家包下来的思想。所有民间职业剧团不转为“国营”。

3、省属剧团应加强艺术实践，采取施措，在保证为群众服务的条件下，坚决地正确地实行企业化。学习民间职业剧团深入群众，合理经营的优点，勤俭办团，调动一切力量，有效地提高艺术水平。各团应努力改进领导，加强政治思想工作，提倡艰苦朴素的作风；努力于艺术上的探讨，争取演好戏，多演戏，提高演员的表演艺术水平。

4、四月份举行全省第一次戏曲观摩演出大会，推动全省戏剧工作的进步。

5、努力做好剧目工作，省成立剧目工作委员会，开展剧目工作。组织作者创作新剧目，鼓励创作反映现代生活的剧本，组织一切可以组织的力量，广泛深入地发掘与抄录本省特有剧种的传统剧目，对1956年发掘的剧目进行加工整理，推广上演。开展戏剧评论工作，促进戏剧创作的繁荣。

6、分别召开导演、音乐、舞台美术等专业会议，交流和推广先进经验，提高工作质量。

7.结束曲艺艺人的登记工作，进行木偶、杂技、马戏、魔术等表演团体的登记工作，加以领导。同时，在他们中间进行节目的整理工作，举行木偶、滑话团体的会演，在苏州、扬州、徐州分地区举行曲艺会演。

8.进行剧场、书场等娱乐场所的登记工作，研究剧场、书场的分布情况，加强对剧场、书场的领导，制订剧场、书场管理条例，颁布试行。

（下文略）

江苏省人民委员会关于调查处理区乡基层干部对戏曲艺人无故留难等事件的通知

苏文管字第9093号

各专署、市县人民委员会：

最近一个时期，本省某些戏曲艺人在流动演出中遭受区、乡基层干部无故留难或率众殴打等违法乱纪的事件屡有发生。剧目开禁以后，由于省级有关领导部门对下面的宣传教育工作做得不够，某些区、乡基层干部和文化工作干部对“百花齐放、百家争鸣”的方针以及党对知识分子的政策体会不深，这种现象也有所增长。某些戏曲艺人在上演开禁剧目时遭到不应有的干涉和侮辱，甚至还遭到“斗争”，影响他们的正常演出，造成某些人生活上严重困难。为了严肃正确地处理这些问题，保证“百花齐放、百家争鸣”方针的进一步贯彻和戏曲事业的繁荣，搞好基层干部与艺人的关系，现将最近各地反映上述情况的有关材料摘录二份发给你们，希有关地区的专署，或市人民委员会责成有关部门组织调查小组，对上述问题认真地进行一次检查，并应根据不同情况，给予适当解决或严肃处理。处理结果应当报告我们。各地并应对区、乡基层干部和艺人加强有关政策法令以及团结教育，防止类似事件继续发生。

附件（略）

一九五七年八月十七日

江苏省文化局关于全省京剧团团长会议的报告

（57）文戏字第151号

我局于9月17日召开了为时5天的全省京剧团团长会议，派代表出席会议的剧团

37个。(少年京剧团、兴化兴进京剧团、如皋新乐京剧团、海州京剧团缺席。)会议原订的要求是:通过集会,提高全省京剧团的负责同志的思想认识,研究和解决当前京剧界存在的若干重大问题,建立京剧艺人自己的组织。会议基本上达到了上述要求。兹将主要情况和解决的问题汇报如下:

(一)出席会议的代表,来自不同情况的剧团,也带来了不同的意见和要求。凡是主要演员兼团长的代表,共同的思想是,不愿再固定在原在的剧团之内,都想作流动演员,拿较高的包银(薪水);不是主要演员的团长,他们的要求一般是,不愿再做团长,认为这是吃力不讨好的事情,另一要求是希望省局调配一些他们需要的演员,或是支援他们一些必须的物质条件。总之,到会代表,思想比较混乱。而其主要原因,是由于他们认为,流动演员不固定,基本演员又无独立演出能力,生活得不到保障,以及剧团没有国营等所引起的。因此,他们认为上述问题应该是这次会议考虑(解决)的问题。而我们认为,所以产生上述问题,根本的原因是资产阶级思想在京剧从业人员思想领域中的表现。因此,我们采取了从正面教育着手,提高思想认识,再研究解决问题的办法。首先,指出当前反右派斗争和社会主义教育的大辨论的运动的意义,以及对我们的要求不仅要进行生产资料上的社会主义革命,而且还要在政治上、思想上进行社会主义革命,使与会人员思想明确起来。在这个前提下揭露了资产阶级思想(主要是个人主义的名利思想)对于戏曲工作的危害。从而要求大家认识到,正确地贯彻"百花齐放、百家争鸣"的方针,建设社会主义的民族的新戏曲,是戏曲界当前及长远的奋斗目标。在正面教育之中特别强调了,当前全国范围以内,展开的伟大的反对资产阶级右派斗争的必要性和主要意义,并且联系到京剧界右派分子李万春的罪行,对与会人员进行了教育。经过上述教育之后,有关社会主义道路和资本主义道路谁优、谁劣、何去何从的问题,在代表思想上初步明确了起来,尤其是与会人员在懂得了反右斗争的重大意义之后,以无比愤怒的心情一致要求声讨京剧界的败类、右派分子李万春,和声援北京市戏曲界对右派分子李万春的斗争。自此,在代表思想上初步具有了正确的认识,这为会议的进行,增加了有利条件,也是为社会主义思想更进一步占领京剧工作阵地,开辟了一条道路。其次,会上就剧团中如何搞好团结(领导之间、主要演员与一般演员之间),如何进行经营管理,尤其是依靠剧团内部积累,积累公积金建设剧团,如何发挥老艺人的积极性,挖掘保留在他们身上的遗产,如何安排剧团家属,如何深入农村演出,如何着眼于团内新生力量的培养,以及如何正确地处理吸收其他剧团人员等问题,分别请常州红星京剧团、如东孔雀京剧团、吴江工艺京剧团、沭阳京剧团、泗洪人民京剧团向全体代表介绍了他们成功的经验和工作中值得记取的教训(这些经验介绍,今后拟在文化新闻报上陆续发表)。

大家认为,经过上述工作之后,解决了不少认识上和实际上的问题。

(二)关于流动演员与基本演员的分与合的问题,亦即如何使剧团组织巩固的问题。

1、从长远的目标来看，如果主要演员与基本演员分开，对戏剧艺术的提高是不利的，因此，今后的趋势是走向固定。但是，当前在大部分流动演员之中，尚未真正确立正确的事业观，资产阶级的思想，仍盘踞着相当主要的地位，所以必须有一个较长时间的教育过程，同时，有一部分“班底”类型的剧团，确实缺乏必须的艺术工作条件，这样也很难把流动演员固定下来。因此，在现阶段，我们提倡流动演员作较长时间的稳定，为长远的固定创造条件。除此以外，还可以采用这样的一些办法，如：(1)在一定的地区范围之内，甲团与乙团的主要演员(或刚露头的青年演员)可以有领导的、进行一定时期的友谊性的交流演出。(2)着眼于自身剧团之内新生力量的培养，对于青年一代，既要严格要求他们勤学苦练，掌握技艺，同时，又要放手让他们担当一定的演出任务，使他们获得尽多的演出实践，从而成长起来。(3)根据自身剧团阵容配备的特点，决定上演剧目，尽量发挥剧团成员所长，为适合演群戏的则多演群戏，如以演单出戏能够发挥某一演员所长的，则考虑多演单出戏。

2、全省所有京剧团经过会议，作出“加强团结、相互帮助，杜绝‘挖角’”的决议，大家遵守(见附件)。

3、与会人员检举揭发了南京市有“地下经励科”的活动，这些人是朱钧(住南京游府西街德安里16号)、马玉山(住南京夫子庙大坝街白塔巷1号)、赵沛霖(住南京东关头13号)、芮劲芳(住南京东关头28号)四人，他们进行地下介绍演员的活动，这不但严重影响了本省京剧 团组织的巩固，造成了主要演员与基本演员合作上的困难，而且，也危及其它很多省京剧团的巩固。这是一种乘人之危，中间谋取暴利的非法活动，因此，必须取缔。具体处理我们要求南京市文化局具体负责。

(三)会议时，我们根据周总理政府工作报告的精神贯彻了民间职业剧团的性质和发展方向的教育。具体说明了，民间职业剧团的“共和制”(经济上)就属于社会主义的范畴之内，同时，“文化艺术工作者自力经营”，这不仅是国家的要求，而且也是戏剧界的传统。所以，要求国营绝非民间职业剧团的发展方向，而认真接受社会主义思想教育提高社会主义觉悟，进行自我改造，从而建设社会主义的民族的新戏曲，却是戏曲界奋斗目标。

因此，按照社会主义的要求建设剧团成为全体戏曲界(京剧也不例外)的首要任务，这不仅在选择上演剧目，确定演出路线等方面必须确立为社会主义服务为前提，而且，在剧团之内，必须建立和健全各种保证剧团工作发展的制度，如公积金等制度的建立，就是依靠内部积累发展剧团工作的主要保证，必须坚决建立起来，并坚持下去。遇有演职员离团时除一般储蓄性质的积累金可以分拆外，公积金、福利金等坚决不得分拆，也不能挪作其它用处。

以经营管理剧团方面，必须坚决贯彻勤俭办团的精神，任何不作长远打算的想法和做法都必须坚决反对。

(四)“养老养小”问题。经过讨论，更进一步明确了做老艺人的工作乃是戏曲界自己的事情，也是戏曲界的优良传统。今后，对于老艺人的生活原则上仍由各剧团自行负责。同

时进行老艺人工作的目的，在于启发老艺人的积极性，记录与继承保留在他们身上的戏曲遗产，这是建设社会主义的民族的新戏曲不可缺少的工作，必须坚决做好。

"养小"实际上就是下一代的培养问题。目前，这方面突出的问题是部分青年演员（学员）对于老艺人，对于戏曲遗产不够尊重；稍掌握一些技艺就易于骄傲自满。总之，这是政治思想教育工作薄弱的缘故，因此，如何严格要求青年一代勤学苦练，使其具有尽可能高超的技艺水平，成为真正的接班人，是戏曲界值得重视的问题，也是中年、老年艺人义不容辞的任务。通过这次会议研究，认为在京剧界之中，原来的一些规矩仍可作为参考，如京剧中的"大班规"（不准：1、欺师灭祖；2、临场推诿；3、无事骂空；4、带酒上台；5、夜不归宿；6、"游春钓鱼"；7、早上托鸟；8、临场打架；9、台上笑场；10、下棋放鹞）对于制订现在剧团之中的演出制度、生活制度，就有很大的参考价值，尤其对于青年演员（学员）的培养工作，有一定的好处。

（五）根据团长会议代表的提议，于9月21日建立了全省京剧协会的筹备委员会。按照提议，协会应以传播社会主义思想，推行自我改造为首要任务，在这个前提下，依靠艺人自己的力量作好"养老养小"、福利等工作。筹委会以27位专业京剧工作者组成（名单见附件），并推名老艺人张桂轩为筹委会主任，彭开国（省京剧团团长、共产党员）、姜金鸿（常州市红星京剧团团长、共产党员）、孙军大（南京市京剧团副团长、共产党员）、孙德麟（盐城县京剧团团长、系苏北一带有代表性的京剧演员）等四人为副主任。

（六）代表们除要求政府进一步加强对他们的领导外，基于京剧是一个全国范围的剧种，有许多问题（如流动演员等）必须在全国范围之内采取共同的措施，因而建议文化部考虑是否召开一次京剧工作会议或京剧艺人代表会议，以便研究和解决共同存在的问题。

从上述情况来看这次京剧团团长会议是有收获的，本来，我们计划在今年内召开越剧、锡剧的团长会议，现在因要集中力量进行反右斗争，所以决定不开。目前镇江专区正在召开专区范围以内的民间职业剧团团长和剧团领导骨干分子（两个剧团以上的县，规定文化科必须出席一人）会议，内容与要求大体上与全省京剧团团长会议相同。我们认为镇江专区这样做是必要的、适时的，有条件的地区如能仿效镇江专区的做法是很好的。

一九五七年十月九日

附件之一

江苏省京剧专业工作者协会筹备委员名单

☆张桂轩　（南京市）

苗胜春　（江苏省少年京剧团）

新艳秋　（江苏省少年京剧团）
○彭开国　（江苏省京剧团）
○姜金鸿　（常州市红星京剧团）
孙柏龄　（吴江县京剧团）
赵子林　（如东县京剧团）
醉丽君　（扬州市群进京剧团）
嵇鸿培　（射阳县京剧团）
王琴生　（江苏省京剧团）
赵云鹤　（江苏省京剧团）
徐效长　（江苏省少年京剧团）
汪家惠　（南通市更俗京剧团）
○孙军大　（南京市京剧团）
雍万宝　（常州市红星京剧团）
许翰英　（南京市京剧团）
○孙德麟　（盐城县京剧团）
陈剑初　（兴化县红旗京剧团）
杨洪春　（如东县京剧团）
张伯岐　（徐州市人民京剧团）
王全芳　（常州市红星京剧团）
小王春楼　（溧阳县全胜京剧团）
周志英　（常熟县民光京剧团）
韩　斌　（宿迁县新宿京剧团）
张三宝　（镇江市京剧团）
袁启楼　（邳县京剧团）
许汝为　（新海连市人民京剧团）

主任一人（☆）副主任四人（○）

附件之二

关于加强团结、互相帮助、杜绝“挖角”的决议

目前，在我们京剧界存在一种剧团与剧团之间相互“挖角”的恶劣现象。这不仅直接地影响到剧团与剧团之间的团结，也影响到一些艺人的生活没有保障，更严重的是妨碍了京剧艺术事业的发展。这次，我们江苏省全省四十二个京剧团团长在南京开会，一致认为，今后必须切实加强兄弟剧团之间的团结，真诚地进行相互帮助，对于“挖角”行为必须纠正和

制止，并保证作到以下三点：

（一）坚决遵守“江苏省民间职业剧团登记管理暂行条例”关于吸收和邀约人员的规定；

（二）保证今后绝不以非法手段相互“挖角”。如遇有演员要求参加本剧团，应首先和其原在剧团联系，征得同意后，始按规定手续吸收；

（三）对于过去非法挖取的演员，和没有按照规定手续吸收的演员，保证在最短期间按照规定补办手续，或动员说服该演员仍回原剧团工作。

江苏省人民委员会
关于加强老艺人工作的指示

苏文管字第1960号

各专署、各市、县人民委员会：

加强老艺人工作是继承祖国的艺术遗产，建设社会主义文化的一项重要措施。建省以后，各级文化行政部门在这一方面曾做了不少工作，基本上解决了老艺人的生活和工作问题，改变了他们的政治、社会地位，提高了他们的思想觉悟，发挥了他们的积极性和特长；并以表演、出版、座谈等方式，推广了他们的经验，传播了保存在他们身上的民族的民间的艺术遗产。但是，不少文艺干部和部分领导干部对这一工作还重视不够，因而工作的开展不平衡。在实际工作上，一方面着眼于少数知名人士的安排，以致有些老艺人安排不当或未予安排，有些尚疏散民间未被发现；另一方面偏重于生活照顾，对他们的教育，帮助他们创造工作条件，培养接班人等工作则注意不够。而生活照顾上又只偏重于救济和补助，放松了推动艺人自力更生和发动他们互相帮助的工作。因此，部分老艺人觉悟不高，思想保守，生活上存在单纯依赖政府的观点。这些缺点，都是继承和发扬祖国艺术遗产的障碍，必须以整风的精神，大力改正。为此，本委员会特作如下指示：

1、加强所有干部尤其是文化干部的教育，使他们懂得加强老艺人工作的重要。必须认识：建设社会主义的民族的新文化，决不能割断历史，另起炉灶，必须在传统的基础上“去其糟粕、取其精华”，一切有益的艺术遗产，都应该继承和发扬。祖国的艺术遗产极其丰富多彩，但大都保存在艺人的身上。因此，加强老艺人工作，就成为继承和发扬祖国艺术遗产的首要一着。失此一筹，将会人亡艺绝，损失将无法弥补。同时，艺人的活动，对于满足人民日益增长的文化生活的需要有着密切的关系，忽视老艺人工作，不但群众不同情，而且艺人本身也将茫无所措，必然产生不良的社会影响。此外还必须向所有的艺人特别是青年艺人进行“尊老”教育，使他们认识尊重和关怀老艺人是每个艺人在社会道德上应尽的责任，从而自觉纠正对老艺人的歧视和排斥现象。并发动他们群策群力，协助政府做好老艺

人工作。

2、根据不同的具体情况，采取积极有效的措施，进一步调查老艺人的情况，分别进行安排，发挥所长。老艺人的标准，应是“年老艺长”，一般说，艺龄继续约三十年左右而有一定艺术水平者。除此之外，一般不应有“威望”等附加条件。老艺人的范围，应包括各剧种、曲艺、杂技、民间歌舞、工艺（指艺人，不是工人）、美术、泥塑、石刻等艺人，以及具有特技、绝技而非职业性的老人。这些人由于行业不同，情况各有区别，即使行业相同，各人的出身、处境，本人条件也有很大的差异。情况比较复杂，各地可按照上述标准、范围，根据具体情况自行掌握。关于工作安排，总的要求是：使他们各展所长，充分发挥积极作用。具体处理上，则必须区别对象，分清轻重缓急，有计划有步骤地进行。目前的工作重点，对于保存着丰富的艺术遗产，身怀绝技为本行业公众推崇的老艺人，应迅速组织人力记录他的艺术资料，帮助他们整理，总结创作经验，或动员他们带徒传授技艺；对于目前工作或流散民间的，应迅速进行调查了解，适当地安排他们到本行业的团体内担负一定的工作，发挥他们的专长；对于具有一技之长而非职业性的老人，应设法挖掘他们的技艺。已经安排的，除个别极不恰当，可予调整外，一般不宜变动。鼓励、帮助他们在工作岗位上努力挖掘技艺。有显著贡献的，可以额外给予适当的报酬。对于生活安排，必须坚持贯彻“推动艺人自力更生，互相帮助和政府的必要的补助相结合”的方针，充分利用艺术界的可行的传统互助办法，克服单纯依赖政府救济的思想。对于那些已经丧失工作能力而生活困难的，应给予适当的照顾。对其中既丧失工作能力又无人奉养的可在市、县人民委员会统一领导下，由有关部门协同处理。关于政治上的安排，主要由各地考虑。其中影响较大，需要省里作安排的，各地可以向省推荐。

3、重视和加强老艺人的政治思想教育工作，不断提高他们的觉悟。此外，还必须经常了解他们的情况，听取他们的意见，指导和帮助他们进行工作，以促进艺术质量的提高，推动艺术事业的发展。

希各市、县人民委员会根据以上指示，结合当地实际情况，制订具体方案，组织所属部门协同文化主管部门进行贯彻。并且年内将方案报送省文化局。此项工作的经费，从1958年起，应根据财政体制列入市、县预算。

一九五七年十二月十一日

江苏省戏曲剧目印本概况

（注：此件系1961年4月，江苏省地方戏剧院据前江苏省剧目工作委员会历年来汇集全省各地收集、挖掘的各种戏曲剧种传统戏藏本、艺人口述记录本、回忆录等各种戏曲资料数千件，先后分别铅印、油印以及未印情况，编印而成。）

锡 剧 剧 目

庵堂相会等十六种，一册

庵堂相会	双卖花	摘木香	磨豆腐
双落发	约四期小分离	徐志增出灯	借海青老谱
拔兰花	小寡妇粜米	绣荷包	游码头
约 郎	爱秋香送茶	卖妹成亲	借黄糠老谱

附录“庵堂相会”上下本

扬 剧 剧 目

油印本 60 种

火烧百花台	包公颜查散	双钗记 1、2、3	红颜女
梅花金钗	白玉楼	杨金锁	张四姐
火焚纪信	张祥买嫁粧	孙 庞	瑶枝叩阙
济公大闹台州府	顶花砖	海州记	刘全进瓜
黑心朋友	二度梅	羚羊锁	包断伍盈春
金再兴	陈见君卖瓜	药茶记	僧鞋记
王强挡驾	机房教子	裔三聘	猫仙郎
还金完骨肉	鸳鸯剑	打桃园	真假崔三
卖嫂记 老人结草 } 合订	金桥算命	刘镛访江宁	刁蝉梅装疯
李刚峰刺驾	丁郎寻父	张仙嫌妻	三戏白牡丹
一两漆	错占凤凰俦	借茶活捉	哪吒借雨 乔奶奶骂猫 }
琉璃井	忠烈鸳鸯	宫门挂带	于龙江
洞庭英雄	九郎官辞子别女	黄狗伸冤	炮 炸
刘秀走南洋	降辞曾	六部大审	你家水沟
杨广戏妹	翠花记		

淮 剧 剧 目

油印本 60 种

剑 侣	双投充	告御状	小赶考
梦 狼	佛门点元	玉兔记	空坟记
凤野传	大赶考 罗帕记 }	三清洞	五鼠闹东京

武宣城	哑吧告状	双疯记	十把穿金扇
韩翊与柳枝	银川驿	报恩记	奸父逆子
刘贵成私访 1、2、	瓦 楼 瞎子看灯 }合订	孝灯记	莲花庵
尸 变	庄田会	贞节坊	露地青天
双换妻	探阴山	闹龙篷	我儿三岁
兵困禅知千寺	许仕林祭塔	闯高山	渡叔渡妻
患难夫妻	借女冲喜	昆山奇案	秀才与县官
抢饭打窑	烈女配	人不如狗	双上朝
四鼎甲	鬼神庄	金面图	婆媳斗嘴
龙凤山	对金钗	贫女泪	乌金记
湘鹃恨	耳环记	打碗店	凶婆恶媳
分裙记	打城隍		

淮 海 戏 剧 目

桂花亭	小金镯	小燕山	饮 宴
双包案	吴汉三杀妻	大鳌山	小鳌山
北平关孝灯记	金锁记	梁 祝	空坟记
钥匙记	仙花记	分裙记	大金镯
大红山	大书馆		
(以上十九种为铅印本)			
小赶脚	金钗记	钓金龟	周公赶桃花
樊江关(下接五反)	三转脸	机房教子	蓝桥会
三 帕	莲花庵	清风亭	天 台
酒 楼	扇坟记	罗鞋记	前 缘
闹酒馆	千里送京娘	宝莲记	孝灯记
彩楼配上、中、下	井泉记	小书馆	跑 窑
禅余寺	盗龙发	打干柴	禅余寺 过 江 讨 乳 }
老幽州	琵琶记	双换妻	大红山
八盘山	罗依访贤	大书馆	东 回
小隔廉	药茶记上、下	火烧红门	大金钓
夜 访	大上寿	金刀记	

（以上油印本44种）

柳琴戏剧目

共计94种，内铅印63种，油印31种

白绫扇
白罗衫
探花打状元
罗鞋记
绒花记
仙花记
打肉头
双钗记
黄桂英护法场
王婆骂鸡
王小赶脚
七　装
四　劝
叫短工
罗英访贤
京娘送兄
朱卖臣休妻
王登云休妻
王小过年
双换妻
双拐
砸面缸
三踺寒楼
对石磨剑
小南洋
吴汉杀妻
翠屏山
小阴功
天　文
梅龙镇
扒　缸
梁山伯与祝英台
酒醉刘伶
兰花山
大劈棺
苦忠义
小燕山
钥匙记
莲花庵
白玉楼
空坟记
临江驿
小鳌山
鱼兰记
双钉记
薛仁贵
乌金记
小金镯（又名访浙江刘桂臣算卦）
白金哥卖丝线
无盐春秋
吴迎春进宝
张言借妻
雁门关
北齐国
吕蒙正赶斋
孔雀东南飞
蓝桥会
双结奇缘
锦绣回文屏
阴阳铃
王宝钏（全七折）
包化铡国舅
送京娘
（以上63种为铅印本）

五相求
婵　州
破镜一、二
紫金镯
酒　楼
二堂放子
破洪洲
牙痕记
丝兰记
玄关镇
四平山
压裙记
空棺记一、二、三
劈山救母
反延安
秦琼别妻
路　考
孟月红割股孝母
大上寿
老幽州
盗龙发
珍珠汗衫记一、二
太行山一、二
二龙山一、二
温凉盏一、二
二　反
烟火棍
金镯玉环记
西岐州
小五台
铜台会
小三关
（以上三十一种是油印本）

梆子戏剧目

大战十一国
烧子都
黄金台
阴阳伞

前楚国
后楚国
探　井
摔　琴
富贵图
于秀英爬山
李炳下江南
麒麟阁
跑　宫
十王宫
临潼山
头冀州
二冀州
渭水河
黑拱地
黑下山
打碧游宫
万仙镇
百子图
黄河阵
烧纪信
楚汉争
韩信算卦
松棚会
红打朝
玉虎坠
天水关
失街亭
诸葛亮祭灯
红逼宫
五福全
司马懿扒墓
洛阳打鞭

洪昌府
五雷阵
穆莲女征西
伍子胥淌江
讲　琴
呼哑吧征北
连环记
盘河战
斩颜良
过五关
长坂坡
送　友
战　船
华容道
取长沙
黄鹤楼
江　东
诸葛亮吊孝
献地图
截　江
战马超
收张任
取成都
单刀会
火烧连营
祭　江
赶药王
坐　寨
雷振海征北
杨贵妃审宫
醉　酒
兰花山
走马点灯

宇宙锋上、下
清河桥
反　相
青龙镇
盔缨会
王二姐做梦
五凤岭
二龙山
真假罗成
罗成算卦
罗成显魂
秦怀玉杀四门
对松关
花打朝
麒麟山
汾河湾
龙门阵
白马关
三贬寒江
老羊山
三上关
彩楼配
大登殿
困雪山
玉石楼
探地穴
打孟良
烟火棍
三岔口
杨八郎探母
寇准背靴
破洪州
困铜台

战北海
反阳河
反延安
河间府
豹头山
打面缸
杀兄扶旗
打　观
困曾府
泗水关
下燕京
高平关
火烧柴王
老河东
双锁山
灌　药
骂　殿
七郎八虎闯幽州
五台山
两狼山
碰　碑
拿　潘
提　寇
杨延景盗骨
大辕门
济阳关
反潼关
乱潼关
访纪昌
姚刚征南
三孔桥
天台山
劝　夫

锁乌龙
岳飞三收何元庆
送　子
全忠孝
赶元王
反大明
三孝堂
九江口
鄱阳湖
八大公篡朝
跪寒铺
秦香莲
避风簪
天赐鹿
盗御马
盗玉杯
茂州庙
大狼山
沙州迁民
双换妻
孝廉报
双扒墓
背　河
打锅壶
赵颜求寿
梅降穴
小锯缸
收张英
十大告
乱点鸳鸯
凌云志
香囊记

大战安南
打棒锤
春秋配
辫扣迷
拐骡子
挖蔓菁
三　劝
小放羊
楚三毛厕儿
赶　脚
台风裙
小花园
翁先生看病
借　靴
天仙配
水淹泗州
阴门阵
大佛山
洞宾戏牡丹
闹磁州
莲花庵
双官诰
李秋虹(上、下)
桃花庵
虎丘山
汗衫记
白水滩
白玉簪
三拉堂
背　棒
苏三爬堂
连升三级

烈火旗
捣　灶
侯七推磨
三怕婆
卖豆腐
打沙锅
淤河姻缘
别府吊孝
麻疯女
鸳鸯桥
席永平
嘉兴府
佛手桔
伉俪剑
天齐庙
赶船救妹
双凤山
闹　学
买　母
探　寨
李凤姐卖酒
白玉杯
一捧雪
二进宫
铁板图
英雄会
蝴蝶杯
八宝珠
白蛇传
万花船
日月图

地堂板
坐　楼
十字坡
擒双腊
盗皇袍
收秦明
平霍州
嘉沂河
马龙记
五张弓
全家福
黑水国
铡郭槐
升官图
柜中缘
涤耻血
三拂袖
化心丸
反徐州
双玉镯
店房错杀
义烈风
打芦花
曹庄杀妻
撕蛤蟆
酒　楼
于二姐拴娃娃
访　铺
胡迪骂阎
南天门
洛阳桥

(以上为油印本 262 种)

阳腔目连戏剧目

全部刊印三册，共 110 折

放 场
遣子经商
赶 妓
黑松岭
新 年
拐 骗
男卖身
百梅岭
出 佛
训 父
堆罗汉
见 佛
斋 僧(三请道)
行路施金
皈 依
放 场
劝 善
雷打下旨
埋 骨
讲 经
何 家
买滋牲
化钗求子
山河图
打 瘫
雷 打
出 神
观灯楼
刘氏开荤
老驼少(一枝梅)
脱 凡
凄 埂
孝妇卖身
肉馒斋僧
议 奏
过孤凄
玉皇登殿
李公劝斋
奏 事
坐 禅
开地府
刀枪化灰
爬杆子
开头殿
武 场
忆 子
二 殿
拜 归
嘱 马
放 场
男打扫
钻布眼
驼 金
祝 寿
花园罚誓
踏 青
请 罪
金刚山
寻 常
骂 鸡
挂 号
梳 妆
服 药
送 鸡
香 山
女思春
上 叉
四 殿
花园烧夜香
男思春
拿秋狗奴
逼 嫁
祝别辞世
相 会
点 解
剪发到庵
请 僧
打三匠
回 煞
父女相会
做 斋
大道院
油 山
开五殿
赈 孤
倒 事
描 容
赐 钵
升 天
卖蛳螺
涂 容
六 殿
游地府
挞 罐
龙女戏节
铁树开花
打扫劝姐
训 妓
主仆分离
七 殿
七殿回
八 殿
九 殿
十 殿
打 猎
庵 门
打 店
扫 台
阴团圆

柳子戏剧目

寒江城　桑颗记　樊城关　大河北(朱温计害三恩)
新　蝉　大书馆　青罗帕　审姚大
阴　功　改金牌　火焰山　安南国
来　迟　抱妆盒　孝堂三　小观灯
游西湖　龙宝寺　乞　食　杨延景征北
包公错断颜查散　婚　书　新李钦　双莲帕
白云洞　赏　雪　脱　牢　下河南
借　粮　绣袋记　大观灯　探　亲
射梅鹿　双龙关　新窦娥

(以上 35 种为铅印本)

京剧剧目

共印 126 种，内铅印本 29 种，油印本 97 种。

天缘配　斩萧何　翠花宫　收杨滚
界元关　斩彭越反长安　杏花山　弹子僧
赶脚程　张松押贡　好姊妹　宋江收董平
龙凤旗　东郊送衡　荆襄府等五种　斩刘瑾
浪子踢毯　箱尸案　林冲除三害　洪武打擂
何一宝写状　痴心女子　天台山　奇案三百两
卖皮弦

(以上 29 种铅印本)

蓝衫记、错中姻缘（合订本）

玉皇转、乾坤镜（合订本）

梅山图、卧虎山（合订本）

万卷书、恩兄克弟、慧园亭、种　麦、千里驹、小过关（合订本）



夺胡州
御林郡
十红袍
江东桥
书 馆
固原奇案
合订本

荡湖船
颠鸾凤
贤妇劝夫
合订本

盘龙山
斩崔龙
金桥算命
合订本

打王府
教花枪
火烧紫竹林
合订本

周瑜过江赴宴
姜维探营
曹操辞世
合订本

刘海戏金蟾
反皇城
采仙桥
合订本

六部大审
蓝关山
青狮岭
合订本

对金抓
挂阳城
太史慈
合订本

关公斩貂蝉
祭泸江
吴江恨
合订本

火焚纪信
白云山
喜封侯
合订本

金雀记
战荆州
五贵图
合订本

闸子口
金佛寺
磨 斧
刘铁嘴打卦
合订本

青楼梦
赫英山
大发财
送亲演礼
合订本

捉水母
哪吒下山
善宝庄
失印救火
合订本

马武收岑彭
天开榜
双精忠
合订本

姜尚招亲
乐毅伐齐
烟墩台
四角旗
合订本

飞虎山
鸡鸩山
马踏五营
合订本

界山对骂
汉水结营
木门道
合订本

恶虎庄
三四本连环套
合订本

六出祁山
攻小沛
合订本

赵云归天
河山书馆
合订本

珊 瑚
孝廉报
合订本

崔子弑齐君
抚 琴
合订本

九世同居
湘子度叔
合订本

公孙阏
春秋带
合订本

九龙飞虎峪

张果老招亲

姊妹花

马跳檀溪
怒斩于吉
合订本

刀劈韩天化
木兰英
合订本

串珠记

福寿图

仙珠姑娘救国记（一、二、三、四合订本）

（以上共油印 60 种）

老徽剧剧目

共计八十四种油印本

- 乌失州、下北塘、高平关、前后河东、斩欧阳方——合订本
- 姚刚游街、上天台——合订本
- 关公斩熊虎、吕布嫁女——合订本
- 白绫记、血衣庵——合订本
- 双合印
- 山海关
- 金顶山
- 丁甲山
- 下南唐
- 竹林计
- 梅柏高
- 反大同
- 天井榜
- 满春苑
- 琵琶词
- 鸡抓山

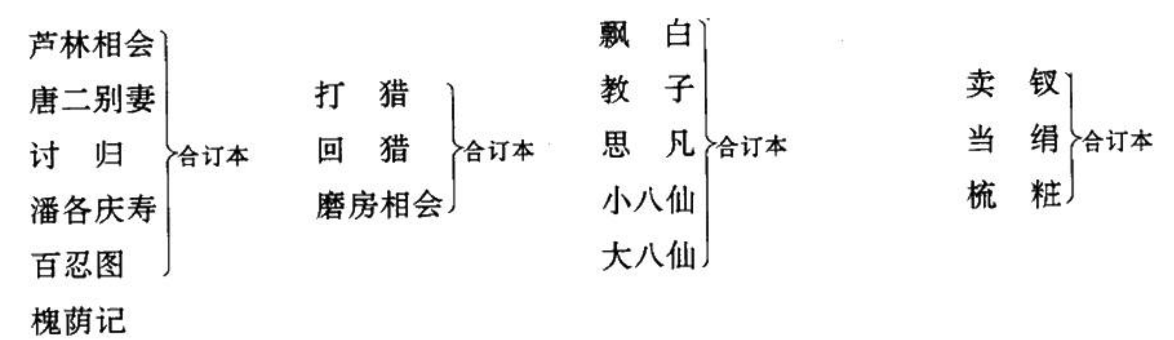
- 牧羊图、临江会、芦花河、紫金锁、火烧红恩寺——合订本
- 鸳鸯壶、打樱桃——合订本
- 洞房三请、天水关——合订本
- 反长安、庆阳图——合订本
- 秦英救父
- 永乐观灯
- 深恩报
- 四平山
- 四国齐
- 血掌印
- 还魂带
- 九龙山
- 天宝楼
- 洋河荡执印
- 阴阳镜
- 七里桥

- 金敖园、忠孝全——合订本
- 斩杨波、斩浪子、飞抓阵——合订本
- 保俶塔、失金塔——合订本
- 郭家庄
- 双连璧
- 白奶记
- 七星庙
- 搬兵望子
- 紫金带
- 全本祥梅寺
- 斩青龙
- 大小显
- 玉麟关
- 乌金记
- 二虎山

- 张顺闹勾栏、赵匡胤打刀、燕翅关——合订本
- 打南京、天台山——合订本
- 送银灯、堂楼详梦——合订本
- 江东桥
- 九炼山
- 桃花配
- 金鸡岭
- 斩包勉
- 狗鸡滩
- 写书得子
- 进蛮诗
- 五雷碗
- 端午门
- 老虹霓关
- 京遇缘

高腔戏剧目

油印本十七种



芦林相会、唐二别妻、讨归、潘各庆寿、百忍图（合订本）

槐荫记

打猎、回猎、磨房相会（合订本）

飘白、教子、思凡、小八仙、大八仙（合订本）

卖钗、当绢、梳粧（合订本）

淮红戏曲目

共计铅印本 121 种

潘金莲拾麦	黄陆缘 1.2	捲帘 1.2	算　命
红楼梦 1.2	挑　帘	小货郎	三　笑 1.2
武松杀嫂	许士林祭塔	廿四半 1.2	陈杏元和番
骂　猫	西湖景	扣反子 1.2	小赌博
游西湖	三十六春	大货郎	春游西湖
白头翁招婿	赌博鬼卖老婆	杨贵妃	醉酒不醒
踏青探病	马嵬坡	吹牛皮	玉晴蜓一、二、三、四
宿　斋	聊　斋	金乌西坠 1.2	上大人
洞庭山景	西　湖	西厢记	寄生草
遇　艳	拷打红娘	清　明	吹牛先生
中　秋	孔子游邦	观　灯	别后思君
上　坟	小五更	光棍自叹	佛学
活　捉	游春景	情	多情燕
分别时	渔樵耕读	反满江红	八段景
颠倒语	春日隔和	百　花	道　情
好花开放人人爱	叹口气	辞行分别	大四季
黄昏后	孤女叹	廿四春	百花争斗
女戒淫	书　斋	四境无人	四季花
眉清目秀	终日昏昏	思　夫	杏含春雨
戒　淫	自在人	金钱魔力	大杂虫
蝴蝶相思	南　调	行乐及时	闷沉沉

古说书人名	隐君茅屋	送　行	月白风清
廿四喜	闺　怨	女送行	小四季
新百花争斗	独坐深闺	女相思	灯下劝夫
古人名	下情书	劝戒大烟	雁燕争论
长恨歌	扒　灰	尼姑出嫁	秋字(二十四秋)
貂　蝉	别　扒	东方饭店	牙牌推寻
三国道情	尘世天堂	爱情照相	说凤阳
自　遣	请　赈	独坐绣楼	十绣古人名

曲艺类略

史料：

京尘杂忆。铅印本一册。

昆曲身段谱：

1．身段。

2．花魁记{湖楼、受吐、独占}(稿待发)

3．荆钗记——见娘(稿待发)

4．玉簪记——茶叙(稿待发)

5．西楼记{拆书、侠试、赠马}(稿待发)

6．桂花亭——送饭(稿待发)

7．紫钗记{折柳、阳关}(稿待发)

8．浣纱记——寄子(稿待发)

9．千钟禄——八阳(稿待发)

10．梆子腔——打花鼓(稿待发)

各地戏曲传统资料仍在继续挖掘记录中，印本计划也将随之增加。

艺术表演团体改变所有制的基本情况

一.改制工作的基本情况

根据文化部整编方案和省委宣传部关于文教事业调整方案的精神，我们在对文化事、企业单位调整机构、精简人员的同时，为了使艺术表演团体在以经济性质上更能适应当前国家经济基础和艺术事业本身更好的发展，曾经提出：全省 60 个国营剧团，除保留 19 个重点剧团（省属 14 个，专区属 1 个，市属 4 个）作为国营剧团外，其余 41 个均改为合作性质剧团。几个月来，各地文化部门在当地党委领导下，有计划、有步骤的分期、分批地进行了这一工作。截至九月底止，据不完全的统计，已有 16 个国营剧团（1624 人）改为合作性质的剧团（其中省属 1 个，专区属 5 个，市属 8 个，县属 2 个），其余剧团亦已积极着手创造条件，准备改制。此外，还有不少集体所有制剧团，过去在经济制度方面实质上大都采取国家包下来的办法，目前也进一步贯彻自负盈亏的原则，不再由国家补贴。在已经由国营剧团改为合作性质的剧团中，原来经济条件较好，保留剧目较多，同时思想工作做得比较深透的剧团，改制后，演职员更加关心集体，积极性提高了，生产和上演剧目丰富了，领导与被领导的关系改善了，出现了许多新的气象，这是好的一方面，也是主要的一方面；但是，另一方面，也有些剧团，由于原来条件较差，思想准备不够充分，改制后，经济上发生困难，因而信心不足，少数剧团为了追求收入，过多地增加演出场次，甚至上演一些思想、艺术水平不高或有问题的剧目。降低演出质量，造成不良影响。兹将情况分别汇报于后。

二.改制后出现的新气象

1.关心集体，克服依赖思想。剧团国营时，普遍收入不足，国家补贴较多。常州市锡剧团 1961 年以前民营时每年要积余 2 万多元，而 1961 年改为国营后，由于领导安排不当，运动学习多，招待演出多，收入减少，加之注意节约不够，增加了不必要的开支，因此，1961 年一年国家就补贴 3 万多元。这次改制后，依赖思想有所克服，普遍关心剧团经济收入，并注意精打细算，节约开支。该团改制前要买地毯，前一个时期（国营时）未得到解决，对领导上有意见，最近（改制后）领导上批准其购买，他们却考虑不买了。该团过去巡回演出住招待所，每天住宿费要 40 元，现在大家宁愿睡地铺，也不愿住招待所。连布景、道具都尽可能自己搬运，节省了开支。

2.调整工资制度，调动了积极性。剧团国营时，几年来，工资未进行调整，影响了积极性，许多人艺术水平提高了，工资还很低，认为“干不干，二斤半”，有的甚至装病，有的同志还说“甜的（指对主要演员照顾的糖、肉等营养品）吃不到，弄些苦的吃吃（指吃药）”。这次

改制后，各团工资制度也相应的有了改变，一般采取基薪、分红加奖励 的办法，贯彻了“按劳取酬”的原则，比较合理，因而普遍调动了积极性。他们反映这样有了奔头(当然这种思想还有问题，但却反映工资制度比较合理)，在青年学员中勤学苦练，钻研业务的积极性有了提高。

3. 丰富上演节目，增加剧团收入。过去剧目生产工作，走群众路线，发挥集体作用不够，大都是领导出题目。根据剧种、剧团、演员特点搞戏不够，因此，上演剧目比较贫乏。目前这个情况有了改变。许多剧团上演和整理了骨子戏和看家戏。如锡剧《珍珠塔》、《红楼夜审》、《双珠凤》，越剧《王老虎抢亲》、《杨乃武与小白菜》，滑稽戏《一碗饭》、《王瞎子》等，有些老艺人亲自挖掘剧目。如锡剧王乾大搞对子戏，京剧白玉艳的打出手，明玉琨的关公戏等等。同时，有些团采取分队演出的办法，演出场次有所增加，这样既进一步满足了群众文化生活的需要，又增加了剧团收入。因此，这些团虽然改制不久，有的今年即可自给，不要国家补贴，甚至略有积余。

4. 冗员减少，队伍精干。近几年业来，剧团新吸收的人员较多，队伍庞杂。剧团过去认为工资反正由国家开支，因此，吸收人员时也很少考虑质量。剧团改制后，要求自给，这个问题就突出了。一般对现有冗员处理决心较大，吸收人员也比较慎重。如有的团提出，今后吸收学员，第一年自费，同时学一年后，视其有无培养前途，再决定是否留团学习，这样才能保证质量。

5. 改善了人与人之间关系，加强了团结。特别是在关心老艺人，尊重主要演员方面，这一点过去是做得不够的，平均主义思想比较严重。过去老艺人、主要演员演戏，青年演员演戏，上座率高低不要紧，不足由国家补贴，现在不同了，观众要看主要演员的戏，大家看到主要演员的作用。因此，特别关心。常州锡剧团主要演员吴雅童最近嗓子失音，全团人都很紧张，一定要帮他及时医治。

6. 领导与被领导关系有所改善。过去对团长、指导员的看法，总认为是管他们的，由于干部某些方面，执行制度较严，矛盾较多。现在认识到干部是剧团成员之一，是为大家办事的。同时由于改制后，干部工作在群众监督之下，作风上有所改变。因此，关系一般较为密切。如常州市文化行政部门最近打算剧团干部进行调整，该市沪剧团贴大字报，提出不同意调他们的领导干部，京剧团也口头提出不同意调他们的指导员。这反映了这些干部是受群众拥护的。

三. 存 在 问 题

1. 改制后剧团上演剧目大都能注意质量，但少数剧团从思想性、艺术性方面考虑不够，存在追求上座率的现象。认为机关布景戏、幕表戏能吸引“观众”，而不愿演本子戏，折子戏和现代戏。于是《荒江女侠》、《七侠五义》、《纯阳与牡丹》、《秦雪梅》等思想水平、艺术

水平不高的剧目上演较多，甚至个别剧团内容不健康，情节离奇荒诞，保存许多糟粕和毒素的剧目也陆续出现，如南通专区京剧团演出《火烧红莲寺》一剧后，就有苏州市京剧团、扬中县锡剧团、丹阳县锡剧团等好多剧团先后相继演出，此外，还有兴化县淮剧团、苏州市滑稽剧团演出的《济公活佛》，镇江京剧团演出的《封神榜》，泰州市京剧团演出的《仙侠五花剑》，常州市锡剧团演出的《女单帮》，盱眙县淮剧团演出的《吴家寨》(侠义连台本戏)，苏州专区京剧团演出的《怪侠欧阳德》等等，都属这一类型剧目，在群众中造成不良影响。

2.演出路线的安排问题。要求跑大城市，要大场子，跑外省的剧团比较多，对下农村、工厂、部队，为广大工农兵服务注意安排不够。同时，由于过多的增加演出场次，对演职人员的劳逸结合注意不够，特别是为了争取收入，主要演员演出场次过多，负担太重。如徐州京剧团许翰英每月平均要演30场，有时还带病演出，最近身体不好，已经住院医治。正由于安排过紧，整天忙于演出，就很少有精力抓业务提高和政治学习，降低了演出质量。

3.改制后，有些剧团考虑到经济收入和支出问题，认为主要演员多，工资高，一个桩上不能拴几条牛，经常闹思想问题，走就让他们走好了。另一方面也有个别主要演员考虑到剧团自给自足后，经济收入无保障，要求离团的。另外，剧团对编导人员也要求过高过急，一时拿不出新戏来或演出不卖座，都认为编导人员没本领，因此他们感到压力较大。还有对培养新生力量也不够重视，认为学员不能演出，不顶用，增加剧团负担，这些情况的存在，影响团结，不利于剧团的巩固和发展。

以上在改制过程中和改制初期产生的问题，看来还是暂时的，目前正在进一步进行思想工作和采取必要措施，以求解决。

江苏省文化局

1962年10月15日

附　件：

保留的十九个国营剧团

省京剧团
省青年京剧团
省锡剧团
省扬剧团
省苏昆剧团
省歌舞团
省话剧团
省曲艺团
省淮剧团
省柳琴剧团
省梆子剧团
省青年扬剧团
省淮海剧团
省青年越剧团
徐州专区柳子剧团
南京市越剧团
苏州市苏昆剧团
无锡市锡剧团
南京市杂技团

已改制的16个剧团

省淮二团	常州市锡剧团	盐城专区京剧一团　二团
镇江市京剧团	丹阳县丹剧团	连云港市京剧团
常州市京剧团	镇江市扬剧团	淮阴专区京剧团
海门县山歌剧团	南通专区京剧一团　二团	南通市歌舞团
云港市淮剧团	无锡市歌舞团	盐城专区京剧二团

江苏省革命委员会文化局
关于戏曲剧目上演问题的通知

苏革文艺(78)第29号

各地、市文化(教)局、省属剧团：

近来，不少地区和剧团直接来信和电话请示有关传统戏曲剧目能否上演的情况甚多，而这些剧目多半又是中共中央宣传部通知开放的四十一个剧目之外的。这方面，盐城地区文教局做了很好的工作，制定了"恢复上演传统剧目呈批表"逐级审批上报。为此，有关恢复上演传统剧目的工作，我们的意见如下：

根据中央宣传部一九七八年五月二十四日转发文化部党组《关于逐步恢复上演优秀传统剧目的请示报告》的精神，为了扩大文艺节目，丰富文化生活，对我省各地方剧种的一些优秀传统和历史题材剧目，拟本着积极、慎重的方针，有计划有步骤地分期分批恢复上演。

为了使这一工作有领导有步骤地进行，请各地市文化主管部门、戏曲剧团，认真学习毛主席关于批判继承文化遗产和关于戏曲革命的教导，学习党的戏曲工作方针政策，总结建国以来戏曲工作上正反两方面的经验，深入揭批刘少奇、林彪、特别是"四人帮"破坏戏曲革命的反革命罪行。根据毛主席"百花齐放，推陈出新"的方针，遵照关于鉴别香花和毒草的六条政治标准和一九五一年五月五日周总理签发的《政务院关于戏曲改革工作的指示》的基本精神，就本地区各剧种的传统剧目，审慎地加以衡量和鉴定。凡是发扬爱国主义精神的；歌颂中国人民为反抗阶级压迫进行斗争的；表现中国人民勤劳、勇敢、智慧等优秀品质和舍己为人、积极乐观等具有民主性和革命性的精华，能够"古为今用"有一定教育意义和启发、借鉴作用的优秀传统戏曲剧目，可以有计划地逐步恢复上演。

各地对传统剧目进行讨论研究鉴定以后，对一些认为可以恢复上演的剧目，请填写"恢复上演传统剧目呈批表"一式两份，由地市文化主管部门和常委宣传部门签署意见并加盖公章后，连同剧本一起报给我局，经省委审查批准后方得上演。

各地对恢复上演传统剧目，一定要严格掌握，在文艺舞台上必须努力突出革命现代戏的主导地位，为繁荣社会主义文艺而奋斗。

一九七八年九月二日

抄报：省委宣传部

中共江苏省革命委员会文化局党组关于举行全省创作节目会演的请示报告

苏革党组(78)第38号

省委宣传部并报

省　　　委：

根据省委指示精神，我们于最近召开了地、市文化局负责人会议。以戏剧创作为中心议题，对全省戏剧创作的情况和问题进行了交流和总结。到会同志认为，今年以来我省戏剧创作工作在省委和各级党委关怀、重视下，继去年抓纲治文艺初见成效以后，正在积极工作，争取出新的成果。各地先后举行了地(市)、县创作会议，制定落实创作规划，不少地方举办多种形式的创作班、举办专业和业余文艺会演，对剧目进行观摩和评议，促进了戏剧创作。初步统计，各地专业和业余作者已经创作和正在创作的各种大小型剧本有251个，其中地、县重点抓的创作剧目141个(大戏65、小戏76)。以苏州地区为例，从一月至七月，召开了四次戏剧创作会议，全区八个县到年底以前，预计可创作大戏十二至十六个，小戏三十一个，中型剧目一个，现在已有一些新剧目上了舞台。但从全省来看，戏剧创作工作同华主席、党中央以及省委对我们的要求，同当前迅速发展的大好形势相比，还有较大的距离。各地戏剧创作发展不平衡，有少数地、市的创作还未抓起来。不少地方的剧团比较注重于传统戏的演出，对现代戏的创作和演出则不大重视。有的作者，受“四人帮”流毒影响较深，心有余悸，思想不够解放，加上缺少生活，写出来的作品还有“帮风”、“帮气”的痕迹。全省目前新创作的戏剧作品中，政治上特别是艺术上水平较高的剧目不多，直接歌颂毛主席、周总理等老一辈无产阶级革命家的作品也很少。由于还没有影响较大的好作品，今年我省文艺舞台上新创作节目就显得比较沉寂，不够活跃。会议上一致认为要以揭批“四人帮”为纲，切实加强领导，尽可能早出戏剧创作新成果，既有数量，还要重视质量。

为进一步鼓励、推动全省戏剧创作，力争现代戏占主导地位，更好地为新时期总任务服务，同时也为迎接明年建国三十周年大庆的文艺创作及献演活动早作准备，根据各地实际情况，下半年全省举行一次创作节目会演是适宜的，也是可行的。经与各地、市文化主管部门负责人研究，除原定十二月份京剧会演和明春迎接建国三十周年文艺创作会演计划

不变外，我们准备从各地最近创作的作品中，挑选一部分基础较好的戏剧、歌舞创作节目，于十月份在南京举行会演。

初步拟定参加这次会演的有：苏州地区大戏两台、小戏一台，镇江地区大戏一台，常州市歌舞、小戏一台，扬州地区大戏一台，盐城地区小戏一台，淮阴地区小戏一台，连云港市大戏一台，徐州市小戏一台，共计十二台。以上节目内容大多是反映当前新长征中的斗争生活，各地准备进一步采取措施，对这些剧目重点进行加工；同时，我们也准备组织部分创作人员下去观摩演出，了解情况，给予帮助，争取会演时创作和演出能促进全省文艺创作的繁荣。

以上报告，当否，请批示。我们将请行政管理局及早安排住宿场所，以及进行各项准备工作。

江苏省革命委员会文化局党组

一九七八年七月三十一日

附　件：

初拟参加十月份全省创作会演的剧（节）目

苏州地区（大戏两台，小戏一台）：

大型锡剧　《双凤飞》反映苏南学大寨

大型锡剧　《风雨江南》反映苏州地区农业学大寨

小戏（锡剧）《金银花》、《半只鸭子》、《红梅迎春》

镇江地区（一台）：

大型锡剧　《铁拳》反映公安战线同“四人帮”斗争

常州市小戏歌舞节目的一台

无锡市歌舞节目一台

南通市歌舞及小歌剧《一张考勤表》一台

扬州地区（一台）：

大型扬剧　《苦战》反映科技战线斗争

连云港市（一台）：

大型话剧　《不息的黄海潮》反映解放前护港斗争

淮阴地区（一台）：

歌舞、小戏等综合节目

徐州市（一台）：

小戏（柳琴）《双赶车》、《三请老科研》、《革新迷》

江苏省革命委员会文化局
关于江苏省专业文艺团体和演职员
有关情况向文化部的汇报

苏革文艺(78)第38号

文化部：

根据(78)文计财字第309号文件要求，我们对本省各剧团和艺人的有关情况及问题进行了调查，并研究了初步解决办法，现汇报如下：

文化大革命前，我省有专业文艺团体195个，剧、曲种25个，演职人员一万余人。后由于林彪、“四人帮”推行反革命修正主义路线，鼓吹“文艺黑线专政论”、“重新组织文艺队伍论”，我省戏剧队伍遭到很大摧残和破坏。1967年中央“关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定”(即文艺六条)及1972年我省关于专业文艺团体布局问题的51号文件下达以后，全省先后有114个剧团被砍被撤。其中：越剧团16个，锡剧团9个，扬剧团3个，淮剧团9个，评弹团7个，曲艺团7个，方言剧团(又称滑稽话剧团)4个，木偶剧团4个，话剧团2个。南京市原有话剧团、越剧团、青年越剧团、青年扬剧团、民族乐队、白局团、京剧学馆、曲艺团、滑稽剧团、木偶团等11个文艺团体和演出队，砍去6个，留下越、话、京、杂、文等5个团，根据我省51号文件，还只承认3个团；还有一些地方，剧团虽没有砍掉，但多数改成了文工团。如南京、六合、苏州、海安、南通、启东、东台、泰兴、兴化、清江、金湖、宿迁、徐州、睢宁、连云港、响水、常熟、沙洲、常州等十九地、市、县的剧团，都先后改名或新建了文工团。有的文工团，如苏州、宿迁、镇江、启东、常州、连云港等，名为文工团，实际上包括京剧、地方戏、评弹、曲艺、杂技等演出队在内，人们称之为“大杂烩”。

剧团被砍被撤或改名以后，艺人只好改演其他戏，或转业改行，或下放农村。如清江市吕剧团先后演过京、淮、吕等剧，用他们自己的话说是“京剧头、淮剧尾、中间夹着个吕剧腿”。苏州市越剧团1969年解散以后，艺人分别转到京剧团、文工团、灯泡厂，有的下放到苏北农村。无锡市评弹队1968年11月解散，陈士良、汤碧霞、赵瑛等五个演员十一个月未领工资，造成生活上很大困难。县政协委员、贫农出身的演员陈士良同志，只好打零工，变卖衣物度日，他爱人身患重病，无钱医治而死亡。后来他们转到工厂，平均工资从原来的60元降到30元。溧阳县京剧团的主要演员程兰琳，转到镇江元件二厂后，工资从120元降到36元。盐城县淮剧团演员赵艳秋原为全民职工，工资58元，1968年清队时因丈夫有一般政历问题，她也被定为坏人，剧团解散后，她工资被停发，1973年开始每月只发生活费15元。还有的只给少数生活费，打发回家，连工龄也不算。现有一份解散证明书，全文

抄附如下：

江苏省六合县革命委员会

（证明书）

六革(68)第53号

解散证明书

根据中共中央1967年2月17日"关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定"，经县革命委员会批准解散原县杂技团和县越剧团(均系自负盈亏的文艺团体)。剧团演职人员根据中央文艺六条精神，由各地政府另外安排生活出路。

特发给此证明。

已发给剧团解散生活补助费85元

路费　24元

六合县革命委员会生产指挥组

1968年8月7日

附　解散人员简况

姓名	年龄	原工作单位	原工作职务	原每月资	地址
胡铨	29岁	六合县越剧团	乐队主胡	58元	

粉碎"四人帮"以后，各地落实党的文艺政策，有的剧团，如镇江市扬剧团、南通市越剧团、徐州市曲艺团、徐州市话剧团、常州市沪剧团、常州市方言剧团、丹阳县丹剧团、江苏省昆剧院已陆续得到恢复；有的艺人，如苏州市京剧团的小盖叫天(盖叫天的儿子)、省苏剧团的庄再春、省昆剧院下放的同志，均已回到本团工作。但还有一些艺人的政策未得到很好落实。据统计，全省未安排工作的艺人有117名，工作安排不当的有252名，需要回团安排的有241名，在各地有一定影响的演员至今未作妥善安排的有123名。针对这一情况，我们的初步意见是：

1. 确有业务专长，并能继续从事舞台艺术工作的艺人，应当回团工作。如南通市越剧团演员章嘻嘻、编剧梁锋，常州市锡剧团演员吴雅童、钱夕林、编导蒋达，淮阴地区京剧团张长付等人都来信要求回团，我们已建议当地文化主管部门认真调查，予以合理安排。

2. 确有业务专长，但由于年龄、身体等条件限制，不能继续从事舞台艺术工作的，可以安排到艺术教育单位或专业文艺团体担任教学、艺术指导及有关业务资料工作。如省戏校及苏州、淮阴等地自办的艺校，就吸收了一批有经验的演员担任教学工作。其他地方也准备这样做。

3. 业务上没有什么专长，不适宜在剧团搞文艺工作，身体健康，可以重新分配其他适宜的工作。有的可在文化系统内部自行安排，如到影剧院、图书馆、新华书店、文物商店等单位，有的则需要到外系统如工交、财贸等单位安排。

4. 多年从事剧团文艺工作，但由于年老体弱，身患重病，已丧失舞台艺术工作及其他文艺工作能力的，要作为老艺人养起来。我省目前每年拨款二十六万六千元作为老艺人生活费，按每个艺人每月二十五元计算，已养近九百人。

关于恢复戏曲剧种问题，从我省实际情况来看，曾被砍掉的剧种中，如昆剧、方言话剧、沪剧、丹剧等已陆续恢复；有些地方戏如四评调、柳子戏、白局、通剧等，因其流行范围较小，我们拟作为个别情况，从实际情况出发，逐一解决。还有一部分地、市、县本来剧团较多，后来根据苏革发(72)51号文件规定，改成一地二团、一市三团、一县一团；现在除已有一部分团得到恢复以外，各地文化主管部门打报告要求恢复的有吴县沪剧团、吴县锡剧团、苏州市沪剧团、苏州市方言剧团、武进县越剧团、常州市沪剧团、徐州地区四评调剧团、铜山县吕剧团、睢宁县柳琴剧团、梆子剧团、徐州市曲艺团、宿迁县杂技团、南通市 通剧团、连云港市淮海剧团，人民来信要求恢复的有苏州市越剧团、海门县越剧团，泰兴锡剧团、徐州地区柳子剧团、新沂县吕剧团、金湖县淮剧团。还有的要求新建剧团，如苏州地区评弹团、兴化县文工团等。对于以上报告和人民来信反映的要求，我们拟根据全省剧团布局和各地人口比例，剧种的群众基础及现有剧团人员演出力量等情况，进行综合考虑，提出方案。

在恢复剧团和解决好艺人的安置工作中，我们感到有这样一些问题需要解决：

1. 人员编制问题。

文化革命以来，我省各地剧团人员更动较大，老艺人下放或转业以后，各团又招收了一部分演职员。1976年我省专业剧团124个，比文化革命前少71个。但总人数却从一万余人增加到一万二千余人。文化革命前各市剧团平均每团64.3人，专区剧团74人，县剧团44人；现在市剧团平均每团120人，专区剧团117人，县剧团69人，江浦县扬剧团52人，赣榆县京剧团63人，是全省人数最少的团，但仍高于过去县团的平均人数。现在剧团人员多，且各个部门的比例失调。一万二千余人的戏剧队伍，演员只占百分之四十，乐队、舞台、灯光、行政人员一大堆。演员中间还有挂名的、不能登台演戏的，还有老弱病残也在内。现在要把下放、转业的艺人收回安排工作，势必要增加剧团人员编制。建议在适当增加剧团数的基础上，适当压缩剧团人数。特别是大杂烩的文工团，要把歌舞同地方戏、话

剧、歌剧、京剧分开来，改变歌舞不歌舞、话剧不话剧、歌剧不歌剧的现象。

2.剧团所有制问题。

目前我省全民所有制剧团有江苏省京剧团、江苏省话剧团、江苏省歌舞团、江苏省锡剧团、江苏省扬剧团、江苏省曲艺团、江苏省昆剧院、无锡市歌舞团、盐城地区文工团、江苏省梆子剧团、江苏省淮海剧团、南通市文工团(即原扬州地区文工团)、江苏省苏剧团、徐州市文工团、南京市话剧团、南京市越剧团、南京市杂技团等，其余大多数地、市、县剧团都是集体所有制，根据文化事业八年规划，集体所有制剧团将逐步向全民所有制过渡，但盐城地区省淮剧团、徐州市省柳琴剧团1963年以前都是全民所有制，后改成集体所有制，现在他们要求恢复全民所有制性质，我们认为可以优先考虑他们的这一意见。

3、经费问题。

据统计，我省艺人被停发扣发的工资，包括文化大革命中被降的工资达400万元，下达给我省文化事业费1250万元，剧团开支占百分之四十以上。补发艺人的工资额如从现有文化事业费中支出，势必影响其他文化工作的发展，建议下达一笔补发工资的专款，以便我们全面安排，落实政策。

以上汇报当否，请指示。

江苏省革命委员会文化局

一九七八年九月廿八日

抄报：省委、省委宣传部；

抄送：省计委、省财政局、省劳动局。

江苏省革命委员会文化局
关于举行全省京剧创作会演的通知

苏革文艺(78)第51号

各地、市文化局、省京剧团：

经省委批准，我省京剧创作会演定于一九七九年元月四日起在南京举行，现将有关事项通知如下：

一、参加会演的剧目和人数，已在最近召开的地、市文化局负责人会议上商定：南京市大戏一台，70人；镇江地区大戏一台，70人；苏州市大戏一台，70人；苏州地区大戏一台，70人；南通地区小戏一台，50人；盐城地区大戏一台，70人；连云港市大戏一台，70人；徐州市小戏一台，50人；徐州地区大戏一台，70人；淮阴地区小戏一台50人；省京剧团大戏

二台。因住宿条件限制，各代表队人数一定要从紧掌握，不得超过，除省京剧团、南京市代表队食宿自理外，其他地、市代表队包括领队、观摩、创作人员在内，不得自行增加。不参加这次会演的地、市可派观摩代表，常州市10名，无锡市3名，南通市3名，扬州地区10名。

二、报到日期：元月三日。地点：南京市太平巷招待所。时间：预计二十天左右。请带齐生活用品。

三、各代表队自带节目单800份，剧本250份。创作情况、演出场次、人数及当地领导、群众对剧目的意见等材料，于报到时一并交会演办公室。

四、为减少运输困难，剧场所需的舞台灯光、扩音设备等，拟请有关代表队包干负责。但各代表队所用的特殊灯光、幻灯、效果等须自带。

一九七八年十二月廿二日

抄报：省委宣传部；

抄送：新华日报、省广播电台、电视台、省戏校、省属各剧团。

江苏省革命委员会文化局关于准备召开南方片戏曲教材会议的函

苏革文艺(79)第17号

根据文化部(79)文教字第466号通知精神，我局于六月十八日将筹办南方片戏曲教材会议的情况，上报文化部。近接文化部艺术教育司文教办字(79)57号函，同意我局报告所提各项，并要我们以筹办单位的名义，发出会议通知。现将文化部批准的《关于准备召开南方片戏曲教材会议的报告》中有关事项函告如下：

1.会议内容：

着重讨论研究戏曲教学剧目和戏曲表演、导演艺术教育的教材编定工作，交流经验、检查《艺术院校教材编选计划》落实情况。

2.会议时间：

今年10月底召开，会期半个月。具体日期和报到地点另定。

3.会议人员：

参加会议的人员为戏曲学校分管教学的校长及有教材编写实践经验的理论水平的戏曲表演、导演教师，名额分配：

湖南省3名，四川省3名，广东省3名，安徽省2名，浙江省2名，福建省2名，江西省2名，湖北省1名，云南省1名，广西壮族自治区1名，贵州省1名，江苏省10名(包括工作人员)，上海戏校3名，上海戏剧学院(戏曲导演、教材编写教师)1名。

4.会议经费：

除旅差费由各省、市、自治区自理外，其他费用由文化部负责。

5. 各省、市、自治区代表所携带交流的教材，每种 50 份。

一九七九年七月十七日

抄报：文化部；省委宣传部。

抄送：江苏省戏剧学校。

江苏省革命委员会文化局
转发文化部《关于制止上演"禁戏'的通知》的函

苏文艺(80)第 22 号

各地、市文化局

现将文化部《关于制止上演"禁戏"的通知》转发给你们，望遵照执行。据反映，我省少数地区个别剧团，包括一些未经批准自行组织的民间剧团及流散艺人，也有上演"禁戏"的现象，也有的上演了其他坏书、坏戏，社会效果很坏，请根据文化部通知精神，采取适当方式加以制止。

附：从一九五零年到一九五二年文化部陆续明文禁演剧目

一九八零年六月二十一日

抄报：省委宣传部

从一九五零年到一九五二年
文化部陆续明令禁演的剧目

京剧：《杀子报》　《海慧寺》(马思远)

《双钉记》　《滑油山》

《引狼入室》　《九更天》

《奇冤报》　《探阴山》

《大香山》　《关公显圣》

《双沙河》　《活捉三郎》

《铁公鸡》　《大劈棺》

《全部钟馗》(其中《嫁妹》一折保留)

评剧：《黄氏女游阴》　《活捉南三复》

《全部小老妈》　《活捉王魁》

《僵尸复仇记》　《因果美报》

《阴魂奇案》

川剧：《兰英思兄》　《钟馗嫁妹》

少数民族地区禁演的戏有：

《薛礼征东》　《八月十五杀鞑子》等

江苏省革命委员会文化局
关于戏剧上演票价制定和管理的通知

苏文艺(80)第30号

各地区行政公署、市、县文化局、省属各剧团、省人民、东风剧场：

根据文化大革命前后在戏剧票价管理问题上的经验教训，从有利于调动戏剧工作者积极性、进一步繁荣戏剧艺术、改善经营管理出发，经与有关部门协商，并报省人民政府批准，决定戏剧上演票价恢复过去按质论价、优质优价的做法，由剧团、剧场按照上演剧目、演出阵容、剧场设备条件、演出地点等实际情况，共同协商，合理制定票价，并向当地文化主管部门备案。考虑精神产品与人民生活物质消费品的区别，在票价管理上可以既有统一性，又有灵活性。今后省级剧团上演票价最高一般不超过六角为宜，地、市、县级剧团可参照这一价格确定票价浮动幅度。不论哪一个剧团，如果剧目、剧场、演员阵容、演出水平和条件特别好的，也可略高一些。但也要注意避免剧团之间、剧种之间、地区之间差距过大，防止产生不良影响。

今后戏剧上演票价管理工作及人民群众的有关反映和意见，请你们根据本通知精神酌情处理。

一九八零年九月二日

抄报：省人民政府、省委宣传部、省计委，汪海粟、汪冰石、柳林同志。

抄送：省、地、市、县物价委员会。

江苏省文化局、江苏省物价委员会
关于演出票价的通知

苏文艺(81)第35号

各地、市文化局、物价委员会、省属各剧院、团、剧场：

文化部(80)文艺字1491号“关于调整艺术演出票价的通知”下达正值国务院(80)第295号文发布之时，未能及时贯彻，现将该文转发给你们，请结合实际情况，研究贯彻。为了贯彻好这个文件，我们提出如下意见。

一、艺术演出票价应该按照演员阵容、演出水平、创作质量确定，充分体现“按质论价、优质优价”的原则，优质才能优价。调整艺术演出票价，必须要求剧院、剧团努力提高艺术演出的水平，提高剧目创作质量，以满足广大群众的要求。

二、艺术演出票价应允许有较大的灵活性，调整票价不能“一刀切”。根据实事求是的

精神，如票价合理的应不要动了，突出偏高、偏低的作适当调整；同时要注意剧团之间、剧种之间、地区之间的差距不宜过大，不要形成普遍提价。

三、具体票价由演出单位会同剧场协商制定，报当地文化主管部门审批，报同级物价部门备案。

一九八一年十月三十一日

抄报：省人民政府、省委宣传部

抄送：新华日报

“昆曲传习所”成立六十周年
纪念活动筹备会议纪要

受文化部和全国剧协的委托，由江苏省文化局和剧协江苏分会牵头，邀请上海市文化局和剧协上海分会、浙江省文化局和剧协浙江分会、苏州市文化局以及“传”字辈 演员的代表参加，于一九八一年九月八日至九日，在江苏省苏州市南园宾馆召开了“昆曲传习所”成立六十周年纪念活动的筹备会议。会议由江苏省文化局副局长金毅同志主持，省文化局顾问、剧协江苏分会副主席郑山尊同志参加了会议。经过讨论，大家一致认为，昆剧是我国现存的最古老的剧种之一，解放前，它濒临灭亡的绝境；解放后，在党的“百花齐放，推陈出新”方针指引下，才获得新生。“昆曲传习所”培养出来的四十多位“传”字辈演员，现在健在的共有十六位，平均年龄已逾七旬，他们对于昆剧艺术的继承、改革和发展，作出了积极的贡献。今年，适逢“昆曲传习所”成立六十周年，为了表彰“传”字辈演员的历史功绩，进一步推动昆剧艺术在继承传统的基础上，大力推陈出新，健康发展，更好地为人民服务，为社会主义服务，很有必要举办这次纪念活动。这是党和政府对“传”字辈老演员的关怀和鼓励，更是对昆剧事业发展的关怀和支持，与会同志，对此深受感动，衷心拥护，表示要努力办好昆剧界的这件纪念活动的大事。

现将讨论决定的事项，纪要如下：

一、纪念活动的名称定为：“昆曲传习所”成立六十周年纪念活动。

二、主办单位为：中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、上海市文化局、戏剧家协会上海分会、浙江省文化局、戏剧家协会浙江分会、江苏省文化局、戏剧家协会江苏分会。

三、纪念活动的时间和地点：大家商定从今年十一月一日开始，到十日结束（争取提前）。地点在当年“昆曲传习所”所在地苏州市举行。

四. 纪念活动的主要内容：

1. 开好纪念大会：①拟请文化部和全国剧协的负责同志出席，并有一位代表讲话（讲

话稿由江苏代拟,并送文化部审阅)。②委托江苏的一位同志作一评介"昆曲传习所"及"传"字辈演员历史功绩的发言。③"传"字辈演员代表发言(委托浙江负责)。④请俞振飞同志发言(委托上海负责)。⑤中青年演员代表发言(委托上海负责)。⑥对"传"字辈演员表彰的形式,待请示文化部后酌定。

2.纪念活动期间,着重对昆剧艺术的推陈出新问题,进行深入的座谈讨论。昆剧艺术的遗产丰富,是我国戏剧百花园中的瑰宝,毫无疑问必须努力继承。回顾建国三十二年来,昆剧事业除了十年内乱期间,惨遭摧残以外,在党和政府的领导下,经过"传"字辈演员及广大昆剧工作者的努力,已做了大量的继承遗产工作,成绩是显著的,今后仍需代代相传地继续做好。但是,目前面临迫切需要解决的问题,是昆剧艺术如何推陈出新,既保持昆剧艺术的特点风格,又能适应今天观众的要求,跟上时代前进的步伐,从而推动昆剧艺术的发展。昆剧面临的这一新情况新问题,各昆剧演出团体在实践中都深有所感。二十六年前昆剧《十五贯》已作出了推陈出新的榜样,今天,我们必须沿着这条道路继续走下去,应该不断总结新经验,提出新问题,进行新的改革尝试。因此,在这次座谈讨论中,尤其希望昆剧艺术表演团体,根据实践中的体会,观众的要求,在剧本文字、表导演、音乐唱腔、语言字韵、舞台美术等方面如何在继承传统的基础上进行改革,总结经验,提出见解,积极参加讨论。同时,希望得到从事或关怀昆剧事业的专家的帮助,以推动昆剧艺术的发展。会后,争取编印专集出版。

3.适当组织必要的观摩交流演出活动,限于经费等原因,规模不宜过大,据会上了解参加演出的单位和剧目为:①"传"字辈老演员和俞振飞同志联合演出一台(根据他们的健康情况,或演折子戏,或演片断,或清唱,或与中青年演员合演,请他们自己决定),演出剧目和配戏办法以后商定。②上海昆剧团演出一台大戏《钗头凤》。③浙江县昆剧团演出一台大戏《杨贵妃》。④江苏省昆剧院演出一台大戏《鉴湖女侠》(即《秋瑾》)。⑤江苏省戏剧学校学生演出一台大戏《哪吒闹海》。⑥浙江昆剧团学员班演出一台折子戏。

五、参加纪念活动的单位和人数,除"传"字辈16人外,有:

1.八个主办单位,每单位代表1—2人。

2.参加演出单位(包括代表和观摩人员):上海昆剧团70人;浙江昆剧团120人(包括学员班50人);江苏省昆剧院70人;江苏省戏剧学校50人。

3.有关剧团代表:北方昆剧院2—3人;湖南湘昆剧团2—3人;浙江永嘉昆剧团1—2人;江苏省苏剧团1—2人。

4.有关单位代表:湖南省文化局1人;湖北省文化局1人;苏州市文化局1人;中国艺术研究院1—2人;上海艺术研究所1人;上海戏曲学校1—2人;浙江艺术学校1—2人。

5.宣传单位:新华社江苏分社1人;新华日报1人;文汇报1人;浙江日报1人;江苏广播电台1人;江苏电视台一组,苏州广播电台1人,中国艺术研究院录像组(在纪念活动

期间，请中国艺术研究院录像组统一录相，其他单位需要录像资料，可进行复制。实况录音，请江苏省电台统一代录，其他单位如需录音资料，也进行复制）。

6.特邀代表，拟邀请各地从事戏剧工作或热心昆剧事业的专家学者知名人士10人左右。总计约370—390人（这是暂定人数，至于到时苏州市招待所能容纳多少，依情况而定，可能要少于此数，请各地考虑人数时要从紧掌握）。

六、纪念活动的组织领导：

由八个主办单位和活动所在地苏州市文化局每单位参加一位代表组成领导小组，负责纪念活动的全部领导工作。

在领导小组的领导之下，成立四个组，作为具体的办事机构，沪、浙、苏三省、市均派专人参加各组工作。并设秘书长或办公室主任（秘书长或办公室主任人选请苏州市文化局推定）负责总抓。

行政组—负责接待、安排食宿、市内交通、会场、经费、医务以及各方联系等行政事务工作。

演出组—负责有关演出和排练等工作。

秘书资料组—负责座谈讨论的安排、记录、简报、资料的收集整理工作。

宣传组—负责大会宣传报导、观摩和看展览的安排（展览会由苏州市负责），并协助录音、录像等工作。

各组视需要，可提前集中开碰头会，落实有关筹备事宜。

七、经费：

所有参加纪念活动的人员，凡是国家干部、现在职人员的食宿、伙补、车旅费、演出服装、布景、道具、运输费等，均回原单位报销。凡是退职退休等不在职人员的食宿、车旅费、医药费等，均由大会报销。纪念活动期间的演出费（包括场租水电费等）、会场租用费、办公费、宣传广告费、展览会、观摩会、文集刊印费等，均由大会报销，凡大会报销的经费均由江苏省负担。

一九八一年九月十四日

“昆曲传习所”成立六十周年
纪念活动工作总结

一九八一年十一月一日至九日，“昆曲传习所”成立六十周年纪念活动，在江苏省苏州市胜利举行了。这次纪念活动，是由文化部、中国剧协和上海、浙江、江苏一市两省的文化局及剧协分会八个单位联合举办的。现尚健在的“传”字辈老演员周传瑛、王传淞、姚传芗、

沈传锟、包传铎、郑传鉴、方传芸、张传芳、周传沧、王传蕖、邵传镛、倪传钺、沈传芷、薛传钢、刘传蘅、吕传洪十六位同志，满怀喜悦的心情，全部参加了活动。文化部副部长吴雪，中国文联副主席、表演艺术家俞振飞，中国剧协副主席张庚和中国艺术研究院副院长郭汉城，中共上海市委副书记兼宣传部长陈沂，江苏省人大常委会副主任匡亚明，浙江省文联副主席黄源以及上海、浙江、江苏一市两省的宣传部、文化局、剧协分会的负责同志李太成、许平、姚时晓、钱法成、张育品、李维、陈超、周邨、郑山尊、金毅等同志都出席了这次盛会。参加纪念活动的人数，因限于经费困难，主办单位筹备会议时决定：除16位“传”字辈演员和参加演出的四个单位310人外，还邀请北昆、湘昆、浙江永嘉县京昆和江苏省苏剧团等有关剧团的代表；北京、上海、浙江、江苏、湖南、湖北等省、市有关单位代表；少数特邀代表；和有关新闻单位代表等共计370～390人。结果，由于这次盛会机会难得，北京和全国许多文艺界的同志，闻风自来，以致参加纪念活动的人数猛增到1257人(其中277人自行安排食宿)，真是群英荟萃，盛况空前；同时，也给大会增加了很大的困难。幸蒙苏州地区行政公署和苏州市人民政府的大力支持，经过大会工作人员的辛勤努力，迎难而上，在被动中力争主动，团结协作，任劳任怨，日以继夜，多方安排，终于圆满地完成了任务。这些可贵的工作态度和战斗作风，是应该值得赞扬的。

在这次的纪念活动中，大会表彰了“昆曲传习所”和“传”字辈演员六十年来的历史功绩。吴雪同志代表文化部和中国剧协致的开幕词中说：“六十年来，‘昆曲传习所’培养出来的‘传’字辈演员，对南昆的继承和发展，作出了重要的贡献。今天我们举行纪念活动，就是表彰他们的功绩，发扬他们多年献身昆剧艺术的可贵精神，交流艺术创作的新成果，进一步推动昆剧艺术的继承和发展。”吴雪同志又代表文化部向十六位“传”字辈老演员赠送了纪念匾。金毅同志在讲话中具体介绍了“昆曲传习所”和“传”字辈的历史贡献。陈沂、俞振飞、黄源、李维和“传”字辈的学生代表蔡正仁同志等分别致了贺词。周传瑛同志代表十六位“传”字辈的老演员致了答词，他对八个主办单位和来宾表示衷心的感谢，并激动地表达了“传”字辈演员六十年来悲欢离合，苦尽甜来的喜悦心情。他说：“现在健在的十六位，都已经七十开外了，今天从东南西北赶来，欢聚一堂，个个红光满面，喜气洋洋，人人手脚伶俐，精神焕发，参加这个‘昆曲传习所’六十周年纪念大会，坐在上座，这是多么大的幸福，多么大的光荣！不是共产党领导，不是社会主义，不是党的三中全会，是做梦也想不的。”所有这些热情洋溢的讲话，对后辈昆剧工作者都是深刻的教育和有力的鞭策。

参加纪念活动的同志们，观摩了十四位“传”字辈老演员和俞振飞同志联合演出的两台精彩传统折子戏的片断表演，演出的剧目是：《不伏老·北诈》(片断)、《跃鲤记·芦林》(片断)、《燕青卖线》(根据吉剧改编)、《鸣凤记·吃茶》、《千忠戮·打车》、《风云会·访普》、《精忠记·交印》、《鸣凤记·斩杨》、《长生殿·小宴》、《千忠戮·八阳》(又名《惨睹》)。这些艺术家们都是七、八十岁高龄的老人，他们兴致勃勃地登台表演，这种热心昆剧事业

的高尚精神和精湛艺术，赢得了观众的热烈掌声，受到人们由衷地崇敬和赞扬，的确是所有昆剧工作者学习的良好榜样。

纪念活动期间，四个演出单位还进行了五场交流观摩演出。其中，上海昆剧团演出的新编大型历史剧《钗头凤》、浙江昆剧团演出的新编大型历史剧《杨贵妃》选场和新编现代小戏《人情钱》以及学员班演出的传统折子戏、江苏省昆剧院 演出的新编大型近代剧《鉴湖女侠》、江苏省戏剧学校昆剧科学生演出的新编大型儿童神话剧《哪吒》，都进行了程度不同的推陈出新。这些改革尝试，引起许多到会同志的注目，尤其是演出团体的同志，对此更为关切，大家围绕昆剧艺术如何继承和革新的问题，进行认真地座谈讨论，吴雪同志在开幕词中概述了建国以来昆剧艺术和改革的成就，并根据历史的经验，明确指出，继承和改革的工作，既不能保守，又不容粗暴。要求我们努力继承昆剧的传统艺术。他认为，这不仅是昆剧一个剧种的责任，而且是整个戏曲的事情。不努力继承，不把昆剧的好东西拿过来，“出新”是没有根据的，也是搞不好的。同时又要求我们努力推陈出新，变曲高和寡为雅俗共赏，使昆曲这一古老剧种恢复青春。我们贯彻“三并举”的方针，不搞一刀切。对昆剧尤其不能一般要求，首先应大力把一些优秀的传统剧目整理出来，像《十五贯》那样推陈出新，保存下来。要照顾到昆剧的历史地位和艺术特点，它演古装戏比较擅长，可以发展这个优势，扬长避短。但作为一种艺术形式，如果只表现历史生活，不能表现现代生活，那就限制了它的发展前途。因此，昆剧也应该探索表现现代生活的途径，以适应新的时代，新的观众要求。对昆曲剧目的“出新”，我们要有全面的理解，编演现代剧和历史剧是“出新”；整理改编的《十五贯》那样的优秀传统剧也是“出新”；把古代名著很好地搬上舞台，同样也是“出新”。无论是搞传统剧、新编历史剧还是现代剧，都需要培养一批既有政治思想水平和写作能力，又懂得昆剧艺术特点的文学工作者和音乐工作者。张庚同志对昆剧艺术的和继承革新问题还作了专题报告，他阐述了继承和革新的辩证关系，不应把两者对立起来或割裂开来。要求我们重视精湛的昆剧艺术传统，努力继承传统。他认为只有驾驭传统，才能搞好革新；同时又指出，昆剧传统剧目要改，尤其是新搞的剧目，更有个改革的问题。改革尝试可以大胆一些，不要以为只有你那种做法最正确。要允许人家试验，允许人家失败，允许人家讨论。失败了，也不是丑事，可以取得经验。如果有一个失败的教训，大家都要同情，给予鼓励。这些观点，大多数的同志是赞成的。也有的同志认为，昆剧是高雅的艺术，不可雅俗共赏。主张原封不动地继承传统，搞“博物馆艺术”。大多数同志认为，如果按这个指导思想来对待昆曲艺术，其结果必然是脱离群众，失掉群众，重蹈昆剧衰败历史的覆辙，因此不敢苟同。

在纪念活动中，同志们还参观了昆剧艺术的历史资料展览；中国艺术研究院录相工作室为“传”字辈老演员和俞振飞同志联合演出的两台折子戏全部录了像；“传 ”字辈老师又向后辈昆剧工作者传授学艺经验；来自北京、上海、南京、苏州和扬州的曲社的同志们，是

业余的昆剧艺术爱好者，他们也热情地开展了一些活动，共襄盛举。

通过以上各种活动，大家都感到很有收获。许多同志认为，古老的昆剧是可以革新发展，焕发青春的。昆剧的精湛艺术传统，必须采取传授、记录、总结、录音、录像等多种手段，努力继承下来；昆剧的独特风格必须保持。但是，要使昆剧跟上时代的步伐，适应群众的需要，又必须进行大胆革新，不断发展，这是群众的需要，又是历史的必然。昆剧兴衰历史的规律表明，当它与广大群众保持密切联系的时候，就能兴盛发展，一旦脱离了群众，就要停滞衰败。大家这次看到昆剧革新的各种尝试，看到南昆生气勃勃的第四代学习成绩的汇报演出，开阔了视野，增强了信心，深深感到昆剧事业后继有人，昆剧艺术大有希望。今天我们的国家，已经进入一个新的历史时期，大家坚信，在党的领导下，只要坚持"二为"方向和"双百"方针，我们的昆剧事业，也一定同其他各条战线一样，前途是光明灿烂的，清香幽雅的兰花，必定会芳香远播，万众竞赏，"满城争说《十五贯》"的盛况，又会展现在我们的面前。周传瑛同志代表"传"字辈表达了共同心愿：在把昆剧世世代代传下去，为人民，为社会主义，为建设"四化"，为建设中华民族的精神文明，大力继承，勇于革新，努力奋斗，不辜负党和人民的鼓励和期望，不辜负先辈先师，也才对得起子孙后代。他说出了与会同志的共同心声，也正是这次纪念活动的根本目的的所在。

为了使昆曲艺术更好地传下去振兴起来，在充分听取与会的十六位"传"字辈演员意见之后，吴雪同志亲自召集上海、浙江和江苏文化局的负责同志一起磋商了几条意见，概括起来是三句话，即：统一规划，分散继承，集中汇报。所谓统一规划，是要求将"传"字辈演员打算传授的传统剧目及传授的对象大体确定下来；所谓分散继承，主要考虑选择传授对象受行政区域限制，其条件要求接受能力较强者担任，现"传"字辈演员年事已高，各有生活习惯不同，集中在一起有诸多不便，因而规划确定后，"传"字辈演员仍在原地进行传授工作；所谓集中汇报，是在第二个要求实行之后，集中起来汇报演出。演出时除有计划组织昆曲工作者观摩外，还可组织全国各地有关人员进行观摩，并开展研究活动。汇报演出地点初定在苏州市博物馆内的小舞台。上述工作的进行还须相应的物质条件，这有待于文化部给予支持。盛大的纪念活动结束了，人民的昆剧事业可望代代相传，逐步繁荣昌盛。

一九八一年十二月十二日

江苏省文化局关于繁荣我省戏剧剧目创作的若干规定

为了切实加强和改善戏剧剧目创作的领导，保障作者的权益，调动剧作者的积极性，

进一步繁荣和发展我省戏剧剧目创作，特作出如下规定：

一、文化局剧目工作室是管理戏剧创作的艺术事业单位。他既要把专业戏剧队伍抓好，也要注意发现、扶持面广量大的业余戏剧队伍。省属剧团的戏剧剧目创作人员受剧团和剧目工作室的双重领导。剧目工作作为局的重点工作任务之一，由党组直接领导，由一位副局长分工负责，剧团的剧目创作工作，由院、团领导干部分工负责，加强领导。

二、改善和加强党对戏剧剧目创作的领导，主要看是否把剧作者的积极性调动起来，要把出人才、出作品作为衡量文化局、剧目室和剧院(团)工作好坏的重要标准之一。如果较长时间内出不了好的或比较好的剧目，要认真总结教训，查明原因，以便更有成效地提高创作质量。

三、繁荣戏剧剧目创作必须坚持四项基本原则，坚定不移地贯彻执行“双百”方针和“两条腿走路”即“三并举”的文艺政策。要化力气抓好现代戏的创作，省剧目室和省属剧院(团)，在这方面要起更多的作用，做出示范，同时也要抓好新编历史剧的创作和传统剧目的整理、改编工作。此外，新剧目创作，还应根据剧种的不同情况，要有所侧重，发挥该剧种的特长，不能强求一律。

四、对戏剧创作的领导，既要反对横加干涉，又要防止放任自流。作者写什么，如何写，领导不要作硬性规定，由作者自己决定。对有争论的剧本，要开展争鸣；对有错误的剧本，应该进行认真的、善意的批评，最好启发剧作者自我批评，也允许反批评。绝不允许以剧本中存在的缺点错误为借口对作者进行政治迫害，如有发现，应严肃追究责任。

五、生活是创作的源泉。生活中有取之不尽用之不竭的丰富的创作素材，要有计划地组织剧作者到生活中去，特别是中青年剧作者要有固定的生活基地。作者要有规划，剧目工作室有检查和指导的责任，并定期向局汇报，对深入生活三个月以上的，给予一定的生活补贴。

六、对于作者的政治要求，各级党组织要给予足够的重视，并给予具体帮助，对贡献大的作者，应给予必要的荣誉和地位，如推荐参加戏剧家协会和适当安排担任一些社会职务等。要主动关心剧作家的生活，尽可能给予必要的创作条件，例如资料、采访等。各单位在分配住房时，要考虑创作人员的特点，对有贡献的创作人员，要优先照顾。

七、为提高剧作者的业务水平，每年举办一期编剧学习班，开两次剧本讨论会；并在听报告、传达文件、参加会议、外出参观等方面，为创作人员提供方便。此项规定由剧目工作室负责掌握联系，并会同局办公室拟定具体可行的办法，以保证执行。

八、每年举行一次省属剧团新剧目汇报演出，各团都要有自己创作的新剧目参加演

出。《江苏戏剧》、《江苏戏剧丛刊》是提供我省作者发表作品的园地。新创作的剧目，根据剧本质量，分别在《江苏戏剧》和《江苏戏剧丛刊》选登。基础较好的，要认真修改，并尽可能进行舞台实践。重点剧本由局直接掌握，并力争各方面的有力支持，尽力加工提高。优秀剧目要酌情增加稿酬。

九、剧目工作室有责任向省属剧团推荐新剧目，同时，剧团要热情支持新剧目上演。对积极支持排演现代戏的剧团和剧场，成绩卓著者，给予表扬和奖励。

十、恢复上演报酬。根据按劳付酬的原则，对新创作、新改编的作品，演出单位要付给作者上演报酬（根据团内、团外或专业、业余作者的不同情况，给予适当酬金）。标准为：凡上演创作的大型歌剧、舞剧、话剧、戏曲，演出单位可按作品的艺术质量及演出效果，付给改编者五十元至二百五十元酬金，对原作者，可付给作者一百元至三百元酬金；凡上演改编的大型作品，演出单位可按作品的艺术质量和演出效果，付给适当的酬金。凡戏曲剧团上演经过整理的别的戏曲剧种的剧本，演出单位应付给整理者三十元至一百元酬金，同时要付给原作者五十元至一百五十元酬金；凡上演中、小型剧目，演出单位可以按艺术质量及演出时间长短，参照上述条款付给作者酬金。

十一、设立剧目创作奖金。每年在文化事业经费中暂提出十万元，奖励优秀剧目和对排演现代戏的剧团给予政策性补贴。

十二、本规定是针对省属剧团剧目创作制订的，供各地、市、县参考执行。

一九八一年

江苏省文化局关于举行一九八二年江苏省新剧目调演的请示报告

苏文艺(82)第13号

省委宣传部：

为了繁荣戏剧创作，丰富上演剧目，拟于今年五月十日至二十三日举行一九八二年江苏省新剧目调演。确定调演的剧目有：《宝山相亲》（省柳琴剧团演出）、《没处到任》（泰州市淮剧团演出）、独幕剧《她会回来的》、《春风得意》（泰兴县歌剧团演出）等。由我局艺术处、剧目工作室、办公室及省剧协负责人杨正吾、王鸿、梁冰、董正荣四同志组成调演办公室，主持调演工作。（拟请宣传部文艺处陈方树同志参与该项工作）通过调演，对演出剧目进行评论，帮助加工提高，并给予广泛的宣传报导。省剧协所办《戏剧通讯》准备出两期专刊，再争取《新华日报》、《南京日报》、省、市电台与电视台给予支持。调演期间由各地市文化局选

场为东风、秦淮两处(省京礼堂作为预备),调演办公室设在江苏饭店。

通过调演,总结经验。全年共举办三次调演,这次举办以后,九月、十二月再举办两次调演(其中一次是在宁省属剧团)。

以上报告当否,请批示。

一九八二年四月二十二日

抄报:省政府办公厅

抄送:省文联

江苏省文化局中国戏剧家协会江苏分会关于举行新剧目调演的通知

苏文艺(82)第16号

各地、市文化局、各市剧协分会:

为了繁荣戏剧创作,交流创作经验,讨论如何进一步提高剧目质量,确定于五月十四日在南京举行一九八二年江苏省新剧目调演活动。首次调演的剧目有:《宝山相亲》(省柳琴剧团演出)、《没处到任》(泰州市淮剧团演出)、独幕剧《她会回来》、《春风得意》(泰兴县歌剧团演出)、《花好月圆》(阜宁县业余剧团演出)、《回娘家》(滨海县业余剧团演出)、《卖蟹》(建湖县淮剧团演出)等。现将有关事项通知如下:

一、这次调演分批举行。凡参加调演的剧团,请按调演办公室确定的调演时间、演出地点和演出人数,提前两天来南京演出剧场报到。专业剧团须自带行李和生活用具。负责安排食宿的同志,提前三天来江苏饭店报到。

二、调演期间,将对调演剧目组织观摩、讨论。各地文化局确定观摩人员三名,各市文化局确定观摩人员二名,各市剧协确定观摩人员一名,均须是编导人员。于五月十一日至江苏饭店报到。

三、这次调演和观摩、讨论的时间共约十天左右。

一九八二年五月五日

抄报:省委宣传部

江苏省戏剧百花奖条例

第一条　宗　旨

奖励新创作的剧本和演出,表彰成绩突出的戏剧创作人员和演出团体,从而促进我省

戏剧创作繁荣，活跃戏剧评论，提高演出水平。

第二条　名　称

为进一步贯彻执行“百花齐放，百家争鸣，推陈出新”的方针，提倡不同剧种和不同题材、体裁、风格、流派的自由发展，激励我省戏剧工作者奋发图强，充分发挥戏剧在社会主义精神文明建设中的作用，特定名为江苏省戏剧百花奖。

第三条　评奖范围

从一九八二年开始，每年进行。包括戏曲、话剧、歌剧、舞剧、儿童剧、木偶剧等剧种所创作（包括改编）并公演的现代戏、新编历史剧和经过整理加工的戏曲传统戏。

第四条　评奖项目

一九八二年暂设优秀剧本奖和优秀演出奖，不分等级。

第五条　评选委员会

由中国戏剧家协会江苏分会和江苏省文化局共同商定，聘请我省有影响的戏剧界人士若干人，组成江苏省戏剧百花奖评选委员会。

评选委员会设名誉主任委员、主任委员、副主任委员若干人。主持评委会工作。

评选委员会下设办公室，协助评委会处理评奖活动的日常工作。

第六条　评选办法

主要靠平时的正常工作了解情况，经评委会委员负责推荐，同时取得各地、市文化行政部门、文联、剧协的支持，由评委分别或集中到演出所在地去观看。评选工作要实事求是，坚持标准，宁缺勿滥。尽量简化手续，避免庞杂的组织工作和事务工作。

凡获奖剧目必须具有较高的思想水平。塑造了生动的典型人物，艺术上有所创新，并在观众中获得好评者。

获奖剧目必须经评选委员会半数以上多数通过。

第七条　授　奖

获奖者均由评选委员会授予奖状和奖金。凡同时获得优秀剧本奖和优秀演出奖的剧目，其奖金分别授予剧作者；只获得优秀剧本奖的，奖金授予剧作者；只获得优秀演出奖

的，奖金授予演出剧组，但其中应包括剧作者。

1982年8月

江苏省戏剧创作“伯乐奖”条例

一、一部优秀戏剧作品的诞生，离不开领导和各方面的支持与扶持，为了表彰在组织戏剧创作中成绩突出的组织领导者，从而促进我省戏剧创作的更大繁荣，特设“伯乐奖”。

二、组织领导戏剧创作的干部，凡具备下列条件之一者，可获“伯乐奖”。

1.善于发现并培养创作人员，通过自己在政治上对创作人员的关心、教育，物质条件上的具体支持、帮助，在创作上与创作人员同甘共苦，从而使得该创作人员充分发挥了积极性和创造性，创作出具有较高质量的作品。

2.能够发现被埋没的好作品，并且敢于给予具体的帮助和扶持。

3.对确有才华但因创作思想有错误，写过不好作品的创作人员，能够热情、耐心地进行教育帮助，使之重新踏上征途，又写出质量较高的作品。

三、“伯乐奖”与戏剧“百花奖”同时进行评定。“伯乐奖”的获奖者应在负责获奖的优秀创作的组织领导者中产生。

四、“伯乐奖’的获奖者由获奖的优秀剧作的创作人员和演出团体，以及各级剧目工作室（或创作组）推荐，由省文化局评定。

获奖者均授予奖状和奖金。

1982年8月

后　记

江苏自古以来戏曲名家辈出。明、清两代，扬州和苏州的戏曲尤为繁荣，这时期江苏籍戏曲家约占全国戏曲家总数的百分之六十。历史悠久、具有全国影响的昆剧亦诞生于本省。中华人民共和国成立后，在党的“百花齐放，百家争鸣”方针指引下，本省的戏曲事业有了新的发展。《中国戏曲志》编委会负责同志曾一再提及编好江苏卷，保证《中国戏曲志》全书的质量有着直接关系，我们深感编纂工作任务艰巨，责任重大。

本卷编委会于1985年10月在南京召开首次会议，研究确定了编志的大体规划，接着去成都签订了《议定书》。迄今已有五年多了。

编志工作是在一无专职人员二无活动经费三无办公地点四无编纂资料的情况下上马的，可谓从零开始。我们提出了“五子登科”的设想，即：摆上位子，搭好班子，筹集票子（经费），理出路子，最终拿出本子。要取得各级党政领导的重视，使编志工作能摆上应有的位置，我们要求各级文化主管部门首先自身要将这项工作重视起来，增强使命感和责任感。要建立起一支普查和编纂队伍，我们以省文化艺术研究所的业务骨干为主体，借调部分戏曲专业干部，组成了省卷编辑部，并发动全省戏曲工作者和离退休老艺人共同参与这项工作。省、市文化主管部门在文化事业经费相当拮据的情况下，尽可能安排了编志工作所必需的经费。尽管举步艰难，由于逐渐得到各级领导部门的重视和支持以及广大戏曲工作者的努力，使这项工作得以有条不紊地展开。

全省编志人员共五百多人。普查资料阶段，先后有三千人次外出调查，总行程约五万公里，共调查访问五千多人次，搜集原始资料近一千万字，还有很多图片、录音、录像资料以及大批珍贵的戏曲文物。

通过普查，在东台发现了久已绝迹的“扇子戏”；在沭阳发现清末海州女传奇作家刘清韵失传的传奇手抄本《望洋叹》、《拈花悟》；在高淳访得古老剧种阳腔目连戏现尚健在的四名老艺人，进一步考证了阳腔目连戏的若干问题；在苏州、南京、无锡等地尚保存着大批完好的清代戏文泥塑，提供了许多有关清代昆曲的剧目、穿戴、脸谱、身段造型、舞台调度等方面的形象资料。经过普查，掌握了丰富的资料和一批珍贵实物，为进行编纂工作提供了较为坚实的基础。

在普查资料及编纂过程中，涌现出很多动人事迹。有位老艺人一边咯血一边介绍当年戏曲班社活动的情况；有位同志外出征集资料，不幸因车祸撞断两根肋骨，伤体未愈即离开医院，继续参加编纂工作；有些老艺人无偿地献出了珍藏多年的艺术资料，其中有价值较高的古手抄本《十二金钱总讲本》等；有的同志趁一些年事已高的老艺人尚在人世，抓紧走访，在一、两个月内就跑了二十多个县、乡，访问了一百多位老艺人，记下了十多万字的采访笔记。有的同志说，编志工作本身应当入志。确实，在普查和编纂过程中出现的很多好人好事，应当和志书一并传之于世。

1987年10月省卷编委会正式批准了省卷条目提纲（第五稿），尔后，各市编辑室、省直属院团校编写组以及由省卷编辑部直接聘请的撰写人员共二百多人，投入了释文撰写工作。至1988年初，释文初稿大部分完成，经分类讨论，逐条进行修改。为撰写好地方剧种的条目释文，还分别召开了锡剧、扬剧、滑稽戏（邀请上海的同志参加）等地方剧种的讨论会，取得了比较一致的看法。1989年2月印出省卷初稿。4月20至28日，《中国戏曲志》编辑部在无锡金城饭店召开“江苏卷”初审会议，5月13日省卷编辑部召开会议讨论落实初审意见，要求在10月底基本修改结束，11月开始自审，1990年1月下旬全部结束。1990年5月14至20日，《中国戏曲志》编辑部在常州青山庄宾馆对“江苏卷”进行复审，后又根据复审意见对部分条目释文再次进行了修改。

当“江苏卷”问世之际，我们对《中国戏曲志》编委会和编辑部给予的关怀与指导，对全国艺术科学规划领导小组及其“办公室”和给予的支持与帮助，致以深切的谢意；湖南、江西、山东、上海、北京等省市来我省对编志工作传经送宝以及参加特约编审的诸位同志，一并表示感谢。

“江苏卷”的编纂工作是一项浩繁的科学研究工程，虽历时五年有余，因限于水平和条件，疏漏不当之处在所难免，请大家批评指正。

索　　引



条目汉字笔画索引

说　明

一、本索引将各条目按标题首字的笔画由少到多排列。

二、首字笔画数相同者，按《新华字典》1987年重排本部首顺序排列。

三、首字相同者，按条目页码顺序排列。

四、本索引只包括“志略”、“传记”两大部类条目。

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六　画

七　画

八　画

九　画

十　画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十八画

十九画

二十画

二十一画

条目汉语拼音索引

说　　明

一、本索引将各条目按标题首字汉语拼音第一个字母依据《汉语拼音方案》“字母表”顺序排列。

二、首字属同音字者，按《新华字典》1987年重排本字条次序排列。

三、首字相同者，按条目页码顺序排列。

四、首字为多音字者，按条目所取的字音编排。

五、本索引只包括“志略”、“传记”两大部类条目。

C

D

N

P

Q

R

S

T

W

X

Z